

Bibelen på Avaberget

Bilder og ekfraser i Torgny Lindgrens *Dorés bibel*

Masteroppgave i nordisk litteratur

Kari Grønningsæter

Universitetet i Agder, Kristiansand

15. april 2011

INNHOLDSFORTEGNELSE

| | |
|---|----|
| <i>Forord</i> | 7 |
| KAPITTEL 1. INNLEDNING..... | 9 |
| <i>Dorés bibel</i> | 14 |
| <i>Problemstilling</i> | 16 |
| KAPITTEL 2. BILDER OG EKFRASER. ET TEORETISK PERSPEKTIV | 19 |
| <i>Ekfrasebegrepet</i> | 19 |
| <i>Ekfrase eller intertekstualitet?</i> | 26 |
| <i>Bilde møter tekst</i> | 28 |
| <i>Grafiske illustrasjoner og ekfraser</i> | 33 |
| KAPITTEL 3. DORÉS BILDER. ÅTTE HOVEDMOTIV | 37 |
| <i>Åtte hovedbilder som nøkler</i> | 37 |
| <i>Bilde 1. Utdrivelse: Syndefallet</i> | 39 |
| <i>Bilde 2. Løgn og svik: Judas</i> | 43 |
| <i>Bilde 3. Oppbrudd og kamp: Jakob</i> | 48 |
| <i>Bilde 4. Visjon, lengsel: Jakob</i> | 51 |
| <i>Bilde 5. Død, sorg: Sara</i> | 55 |
| <i>Bilde 6. Avsløring og forsoning: Josef</i> | 58 |
| <i>Bilde 7. Oppgjør: Samson</i> | 61 |
| <i>Bilde 8. Dommedag: avklaring</i> | 64 |
| KAPITTEL 4 EKFRASER I ROMANEN | 69 |
| <i>Visuelle glimt og avtrykk</i> | 69 |
| <i>Blanke ark, meningsløse tegn</i> | 73 |
| <i>Den hellige Hieronymus, oversetteren</i> | 78 |
| <i>Nattverden. Ikonet</i> | 80 |
| <i>Tilgivelse</i> | 82 |
| KAPITTEL 5. ROMANEN SOM ALLEGORI | 85 |
| <i>Leserens utfordring i møte med allegorien</i> | 85 |
| <i>Ironiens tilsløring</i> | 90 |
| <i>Allegori og psykoanalyse</i> | 94 |
| <i>Typologi</i> | 97 |
| <i>Dorés bibel som metafor</i> | 99 |

| | |
|-------------------|-----|
| KONKLUSJON | 101 |
| BIBLIOGRAFI | 103 |

*Det er ikkje sjølvst
at vi er synlege*

Paal Helge Haugen, *Meditasjoner over George de La Tour*

Forord

Ofte er det tilfeldigheter som fører oss inn på områder vi tidligere ikke har tenkt på, og kanskje ikke trodd ville kunne vekke interesse eller nysgjerrighet. Forundringen over valg vi tar, ser vi ofte best i etterkant, når prosessen er tilbakelagt. Valget av tema for masteroppgaven var nokså tilfeldig. Gjennom Unni Langås' inspirerende forelesninger ved UiA, kom jeg i kontakt med Torgny Lindgrens forfatterskap, som inntil da hadde vært ukjent for meg. Hans forunderlige univers fascinerte og førte meg til romanen *Dorés bibel*, der det forunderlige ikke ble mindre underlig. Historien om gutten i romanen ble et møte med fortid og nåtid, med realisme og fantasi, og ikke minst et møte med allegorien, der Gustave Dorés bibelillustrasjoner ble en del av den narrative fortellingen. Samtidig ble lesingen en påminnelse om barndommens bibelfortellinger, fortellinger Lindgren frisker opp og fornyer.

Det livsløp romanen beskriver, ble etter hvert et bilde på den skriveprosessen jeg selv var i. Om retningen på forhånd var gitt, ble veien i sannhet til underveis. Skrivningen har bydd på opp - og nedturer, frustrasjoner så vel som begeistring, tvil og tro, alt tegn på livet selv i sin mangfoldighet. Å studere som godt voksen har vært en form for skrekkblanda fryd, men mest fryd. Samvær og impulser fra yngre, engasjerte medstudenter ble en oppmuntring og støtte jeg på forhånd ikke hadde regnet med. De vil på et vis fortsette å være en del av livet mitt. Takk til Johnny Kaspersen i Hillerød, ekspert på utgaver av Dorébibler, som etter en samtale, prompte sendte meg en Doréutgave fra 1928. Familie og gode venner har brydd seg og samtaler med Øyvind har vært til stor nytte og inspirasjon. Mine to døtre, Ragnhild og Guro, er en større del av dette enn de nok sjøl er klar over.

Kapittel 1. Innledning

Torgny Lindgrens roman *Dorés bibel* kom ut i Sverige i 2005 og ble oversatt til norsk i 2008. Mitt inntrykk er at Lindgrens forfatterskap ikke er særlig kjent i Norge, til tross for at Lindgren er en av nabolandets mest betydelige nålevende forfattere. Først da jeg leste Lindgrens roman *Hummelhonung*, fikk jeg interesse for dette forfatterskapet.

Hummelhonung (1995) er den første romanen i en trilogi som etterfølges av *Pölsan* (2002) og avsluttes med *Dorés bibel*. Siden disse bøkene utgjør en helhet, er det naturlig å spørre hvordan de tematisk hører sammen. Lindgren kaller denne trilogien også for et *triptyk*. Et triptyk er et tredelt bilde, som oftest et alterbilde, der de tre bildene er festet til hverandre, men opptrer som tre uavhengige flater med hver sine motiv. Tanken er at de to bildene på hver ytterside kan lukkes om midtbildet slik at de tre motivene blir skjult og "forvandles" til et skap. Motivene på de tre bildene vil være ulike, men samtidig ha en forbindelse knyttet til et religiøst tema med et bestemt budskap. Fra kunsthistorien kjenner vi også triptyk med ikke-sakrale motiv og som ikke er laget med tanke på kirkerom. Jeg vil undersøke hvordan Lindgren bruker et bibelsk språk og bibelske motiv i *Dorés bibel*, og se hvordan den knytter seg til allegorien som sjanger. Romanen viser alt i tittelen at den kan leses i lys av religiøse bilder.

Da bøkene kom ut i samlet utgave i 2006 under tittelen: *Nåden har ingen lag*, gav Lindgren selv en idé om det overordnede budskapet i bøkene. Selv om det kunne vært spennende å sammenlikne de tre romanene, har jeg valgt å konsentrere meg om *Dorés bibel*. Denne avgrensningen velger jeg for å unngå å jobbe med et for stort materiale, men også fordi *Dorés bibel* i seg selv er en kompakt roman, til tross for at den i volum slett ikke er det. Det er den siste boka i serien og tar dermed opp i seg referanser til de to andre bøkene. Som et triptyk er også Lindgrens tre romaner ulike og kan leses uavhengig av hverandre.

Dorés bibel er den eneste av de tre romanene som er illustrert med bilder, der de aller fleste er motiv fra Gustave Dorés billedbibel. Gustave Doré (1832-1881) lot seg inspirere av klassiske romaner og folkediktning, så vel som av Bibelen. At Doré først og fremst var *illustratør* til tekster, gjør at han på sett og vis lager omvendte ekfraser, det vil si at han lager bilder til tekst. Det artige med Doré er at han ved å illustrere Dante og Milton og Poe og Bibelen, egentlig tilkjenner at Bibelen er en dramatisk tekst på linje med andre tekster. Da billedbibelen hans første gang kom ut i Paris i 1865, ble den ganske fort en "bestselger", og Dorés ry og berømmelse strakte seg langt utover landegrensene. Skeptikeren Mark Twain nevner faktisk Gustave Dorés bibel i *Tom Sawyer*, uten at han trenger å gå nærmere inn på å

forklare verket (Zafran, 2007, 155). De åtte helsidebildene etter Doré som er gjengitt i romanen, er bakgrunn for en egen analyse og omfatter ett av kapitlene i denne oppgaven. Til hver illustrasjon fra Dorébibelen følger en bibeltekst. Disse bibelsitatene gjengir jeg slik de står i den Dorébibelen jeg selv har, en norsk utgave fra 1901/1903.¹ Utgaven består kun av bilder med en kort bibeltekst til hvert bilde, slik det etter hvert ble vanlig å utgi Dorés billedbibel. Lindgren har valgt ikke å ta med bildetitler.

Det er naturlig å spørre seg hva Lindgren ønsker å oppnå ved å anvende kjente bibelillustrasjoner fra andre halvdel av 1800-tallet i en moderne roman, og hvordan disse kommuniserer med leseren. Ved første øyekast kan leseren oppfatte dette bildematerialet som avleggs, og lite appellerende. De stiliserte bildene er for lengst lagt i skuffen sammen med flanellografen fra søndagsskolen, så hva gjør at en moderne forfatter våger å ta dem fram igjen? I likhet med Gustave Doré har Lindgren en forkjærlighet for Det gamle testamentets dramatiske fortellinger. Fra en kunstkritikers hold er det disse motivene Doré får honnør for, "de dramatiska slutsценаerna, batalj – och stormscener, fallande kolonner, ljussken, pompa, död och förstörelse" (Söderberg, 1993, 48). Alt dette fins i Lindgrens roman, både i bildene og i teksten. Bibelhistorien går som en rød tråd gjennom Lindgrens fortelling og spenner fra den gammeltestamentlige myten om utdrivelsen fra Paradis til evangelieteksten om åpenbaring og et nytt Jerusalem. Motiv fra syndefall og straff er påfallende rikt representert. Tematikken henspiller på "den store fortellingen" som Northrop Frye skriver om i *The Great Code* (1982), en fortelling med utgangspunkt i paradiset fullkommenhet, dernest den lange nedstigning etter bruddet med syndens inntreden i verden, og til slutt gjenopprettelse og forløsning: skapelse – død – oppstandelse. Det samme temaet rammes også inn av bildene i Lindgrens roman.

I et intervju med Torun Börtz, en svensk journalist, har Lindgren uttalt at den urbane kulturen gjør folk fremmede overfor alvorlige tema. Det er synd, sier han, "since discussing God and the Devil, evil and death is great fun", og videre at det burde være "a smile, a streak of humor, in all literature. If it's not there, I miss it tremendously" (Börtz, 2009). Det er utenkelig å lese Lindgrens bøker uten å la seg underholde, til tross for at han tar for seg temaer som død, hat, sorg og svik. Humoren syns livsnødvendig for forfatteren, på samme måten som de store eksistensielle temaene er det. Det humoristiske ved tekstene kommer ikke minst til uttrykk gjennom overdrivelser knyttet til personer som ofte får karakter av typer, mer

¹ Den første delen omfatter GT og ble gitt ut i Kristiania i 1901, mens bildene til NT kom ut to år seinere.

enn av reelle personer. Det var for øvrig humoren i Lindgrens bøker, kombinert med en alvorlig, tragisk tematikk, som gjorde meg nysgjerrig på forfatterskapet.

Lindgren er født i 1938 i Raggsjö i Västerbotten, et avsidesliggende område i Nord-Sverige som har fostret flere forfattere, blant andre Per Olof Enquist, Sara Lidmann og Åke Lundgren. Når Lindgren har fått spørsmålet om hva grunnen kan være til at flere forfattere har vokst opp akkurat der, langt utenfor allfarvei, har han pleid å understreke den sterke muntlige fortellertradisjonen som preger stedet. Her er grobunn for fantasi og kreativitet. Torgny Lindgrens barndom var rik på stimuli og impulser. Særlig fremhever han sin mormors evne til å fortelle så tilhørerne, og ikke minst han selv, ble revet med av historiene. I det samme intervjuet sier han at hans mormor var i stand til å forklare for ham "absolutt alt i verden". Denne påstanden går igjen som en omskrivning i *Dorés bibel*, der hovedpersonen forsikrer om at han med Gustave Dorés billedbibel har "alt han trenger for å leve". Årstallet 1948 går igjen i bøkene og ble et vendepunkt for den da 10 år gamle Torgny Lindgren, som i det året var rammet av tuberkulose. Selv sier han at han da forsto at livet valgte ham og at det like gjerne kunne ha gått galt. Tuberkuloseepidemi er da også et gjennomgangstema i *Pölsan*, en roman med stort alvor og samtidig burlesk humor.

Hans litterære landskap er Västerbotten. Han vender stadig tilbake til egen oppvekst og barndom der. De selvgode og til tider maktsyke personene i romanene kommer alltid fra det mer urbane sør. Det enkle hverdagsmennesket kommer fra nord. Dette er klare skille i Lindgrens allegoriske geografi. I nord har naturlig nok også bygdeoriginalen sitt opphav. Selv om Lindgren er forsiktig med å framheve området han selv vokste opp i som spesielt betydningsfullt, skinner hans forkjærlighet for nordsvensk geografi gjennom, enten han skriver filosofisk eller religiøst, men han sier selv at han prøver å skjule temaene i et slags landskap. Avabäcken liknes med floden i et Doré-bilde, og denne steds poesien inngår samtidig i forfatterens allegori og peker dermed over i et annet landskap, et landskap som bygger på en allerede gitt tekst. Når Kristen i John Bunyans allegoriske tekst *The Pilgrim's Progress* (1678) legger ut på sin livsvandring, spiller landskapet og geografien med og underbygger de prøvelser han må gjennom. Grøfter og bekker forseres, topper bestiges og endeløse sletter setter vandreren på prøve. Landskapets topografi reflekterer menneskesinnets foranderlighet og uberegnelighet, – som i Lindgrens roman.

Religionen sto sterkt i Lindgrens barndom, men mer som inspirasjon og livsglede enn som grobunn for grubling og tvil. I et forfattermøte på "Kapitelfestivalen" i Stavanger høsten 2009, møttes Torgny Lindgren og Per Olof Enquist til en uformell samtale, der de bl.a. kom

inn på religionens rolle i oppveksten i Raggsjö.² Enquist fortalte om klamme søndager uten lek eller latter, da han satt uvirksom hjemme med mora og hørte den dumpe lyden av fotball i det fjerne, uten å få lov til å være med. Det verket i guttekroppen, fortalte han. Lindgren derimot kunne se tilbake på søndager da naboer møttes på kjøkkenet, og da han som fortelleren i romanen hadde "krupit under bordet" (s. 28) og lytta til de voksnes samtale, samtaler han husker som alt annet enn truende eller trykkende.³ De religiøse fortellingene fantes i rikt mon og ble til inspirasjon for Lindgren, noe som kanskje framfor alt kommer til uttrykk i, og stadfestes i, *Dorés bibel*.

Torgny Lindgren debuterte i 1965. Den første delen av forfatterskapet har preg av realisme. Lindgren skreiv ut fra et genuint ønske om et rettferdig samfunn bygd på sosialdemokratiske verdier og ønsket å ta et oppgjør med maktovergrep og utnyttning av den svake. Men forfatterskapet endret seg, og utover på 1970-tallet forlot han på sett og vis denne sjangeren. Han sier selv at han ikke fikk personene i fortellingene til å fungere som han ville de skulle, de "rømte" fra den teksten de var ment å leve og fungere i, og han måtte gjennom en periode med "skrivetørke" for å få til forandring (Arnald, 2007). Da han igjen fant tilbake til skrivingen, hadde han forlatt realismen, og var nå mer opptatt av myter, fantasi og den fargerike fortellingen, uten dermed å svikte de mer alvorlige temaene som alltid har opptatt ham. Det var også i denne perioden han konverterte til katolisismen. I bøkene sine tok han avstand fra en rasjonalisme som forenkler det komplekse i samfunnet så vel som i mennesket. Lindgrens bruk av bibelhistorien og liknelsen må leses som allegorier. Allegorien har de siste tiår blitt oppvurdert som sjanger, og *Dorés bibel* inngår i denne. Min tittel "Bibelen på Avaberget" tar opp i seg både det bibelske og det lokale, og indikerer dermed en allegorisk lesning.

Persongalleriet hos Lindgren er sammensatt. Mange av personene er mer å ligne med karikaturer enn med reelle personer – ikke ulikt fortellerstilen til den amerikanske forfatteren Flannery O'Connor (1925-1964), som for øvrig også var katolikk. Fakta og fiksjon blandes sammen i ofte uventa og overraskende vendinger. Lindgrenforskeren Magnus Nilsson peker på det komplekse i *Dorés bibel*, og sammenlikner teksten med en vev som blir stadig mer innviklet, også fordi "Lindgren väver in personer från sina andra verk i *Dorés Bibel*" (Nilsson, 2005). Om en ikke har lest mange av romanene i forfatterskapet, kan det være forvirrende for leseren å plassere personene som opptrer i teksten, og selv når en har lest de andre bøkene i

² Uttalelsene bygger på samtalen slik jeg selv husker den.

³ Sitater fra romanen *Dorés bibel* er gjengitt etter den svenske utgaven (2005), med sidetallet i parentes. Når det kun står sidetall i parentes, viser det alltid til denne romanen.

triptyket, kan det være problematisk å finne en logisk sammenheng for personens opptreden i flere verk. Felles for de aller fleste er deres originalitet, og i mange tilfeller har de likhetstrekk med typer fra folkediktingen. Lindgren går for eksempel ikke av veien for å harselere med folk som ypper seg og tror de er bedre utrustet enn andre. I *Dorés bibel* morer han seg med å henge ut den snusfornuftige byråkraten og den bedrevitende akademikeren. Menneskets svakheter avsløres, men moral er ikke et framtrædende trekk ved bøkene hans. Sparkene er vennligsinnet, det fins håp, – og framfor alt nåde – for alle.

Dorés bibel er en roman om bibelske fortellinger i en sekulær kultur. Det er samtidig en roman om *Bibelen* som en uovertruffen klassiker, og en roman om menneskers forhold til en bildebibel som en gang ble betraktet som en klassiker, men som nå ikke brukes lenger. Derfor er det interessant at Lindgren vekker denne, en gang så populære besteselgeren til live igjen, i et sekularisert samfunn, eller er det nettopp på grunn av sekulariseringen han kan gjøre det? Kan det sekulariserte samfunnet vise seg mer åpent for bibelfortellinger når de ikke lenger er en del av felleskulturen? Det er mulig at den "moderne" leser møter bibelfortellingene med et velvillig og fordomsfritt blikk nettopp fordi de *ikke* inngår i en enhetskultur, og at de nostalgiske bildene derfor vekker en viss nysgjerrighet. Sikkert er det at Lindgren med romanen insisterer på at den store fortellingen fortsatt har gyldighet, men at den må ses på med et nytt blikk. Julia Kristeva er på samme måte opptatt av at Bibelen fortsatt har relevans, og i boka *New Maladies of the Soul* ligger det en oppfordring til ikke å avskrive Bibelens betydning som litteratur. Hun skriver at selv om bibelspråket ikke er entydig og forklarlig, til tross for at teksten skjuler elementer som ikke lar seg analysere, har den relevans, ikke minst som inspirasjon. Hun oppsummerer kapitlet "Reading the Bible" med følgende: "We should read the Bible one more time. To interpret it, of course, but also to let it carve out space for our own fantasies" (Kristeva, 1995, 126). Fra to ulike forfatterposisjoner, er det nettopp det både hun og Lindgren gjør. Kristeva har blant annet latt seg inspirere av religiøse motiv i bilder, som hun leser inn i en religiøs-psykologisk fortolkning eller forståelse.

Romanen dreier seg ikke om trosspørsmål i tradisjonell forstand, men om hvordan de religiøse fortellingene avspeiler de krefter mennesket alltid har vært underlagt. I så måte kan det være relevant å se Lindgrens roman i lys av Habermas sine synspunkter på religion og sekularisme. I følge Eskil Skjeldal hevder Habermas at "den kristne forestillingen om mennesket som skapt i Guds bilde" fortsatt har betydning også for det sekulære samfunnet, og at denne forestillingen kan "oversettes til et sekulært syn på mennesket som likeverdig og gjenstand for ubetinget respekt" (Skjeldal, 2010, 3). Lindgrens tekst samsvarer på mange

måter med et slikt syn på mennesket, der det alminnelige "medelmåttiga" (s. 194) løftes fram. Samtidig gir Lindgren Bibelen sin rettmessige plass i romanen, der det kan være "praktisk at vara aningen skev och oliksidig" (s. 58), eller sagt med Habermas, der "ingen har pant på virkeligheten" og der "[i]ngen er nøytrale" (Skjeldal, 2010, 3). Med denne romanen vil Lindgren undersøke bibelfortellingenes mulighet i et moderne sekularisert samfunn. Mer lavmælt enn Lindgren gjør Paal-Helge Haugen noe av det samme i sitt forfatterskap når han skriver inn fragmenter av religiøse tekster, både eksplisitt og mer implisitt, så som salmer, prekentelekter, religiøse opplysningsbøker o.a., med tanke på at dette språket, "restar av eit språk", er i ferd med å bli borte (Haugen, 1979, 75).

Å lese *Dorés bibel* fortoner seg relativt enkelt på overflaten, men teksten er gåtefull og mangfoldig og åpner for flere lag, som i en palimpsest, der tekster bygger på andre tekster. Viktige, alvorlige hendelser skildres uten stor dramatikk, men under overflaten skjuler det seg store spenninger med rom for mange og ulike fortolkninger. Daniel Sandström sier om forfatterskapet at Lindgrens bøker med årene har blitt "allt mer kompliserte i sin enkelhet", og videre at "[j]u mer du läser av honom, desto mer förstår du hur mycket du inte förstår" (Sandström, 2005). Den moderne romanen utfordrer med sin blanding av sjangere, så også *Dorés bibel*. Den er ikke utpreget postmoderne i sitt uttrykk, men Lindgrens bruk av den allegoriske sjangeren kan likevel sies å være postmodernistisk. Fiksjon og fakta griper inn i hverandre, det realistiske blander seg med det allegoriske, det nåtidige speiles i det fortidige og omvendt, utdrag fra hellige tekster flettes inn i samtidsskildringer, bibelillustrasjoner fra 1800-tallet pryder boksiden, og persongalleriet utgjør en snodig forsamling av fiktive karaktertyper. Samtidig bygger han inn dokumentarisk stoff ved å gi stemme til en tysk forfatter. Teksten unnviker således å la seg fange av *en* bestemt sjanger. Et sentralt spørsmål blir hvordan en moderne romantekst fungerer og opptrer i møte med viktorianske 1800-tallsbilder. Det er dette bildemateriale som også gjør boka original, nettopp fordi leseren risikerer å få et gjensyn med noe man anså seg ferdig med. Bildene vekker muligens en smule forundring, muligens begeistring, kanskje forvirring? Den narrative fortellingen i boka har en klar episk tråd, og er fortalt retrospektivt av romanens egen jeg-forteller.

Dorés bibel

Hovedpersonen (som forblir navnløs gjennom hele boka) er en aldrende mann, som fra en høyde i Västerbotten i Nord-Sverige, forteller om sitt liv med, – og sitt forhold til Gustave Dorés billedbibel. Han snakker fortellingen inn på bånd. Siden skal den gis ut i boks form i

forbindelse med et Doré-jubileum, og utgivelsen skal være i regi av Den svenska kyrkan. Dette er romanens utgangspunkt. Fortellingen går tilbake til hans eget fødselsår 1939. Han vokste opp hos foreldrene og en morfar som hadde undervist i morsmål og litteratur. Morfaren levendegjorde Dorés billedbibel for barnebarnet og øste av sine kunnskaper og lidenskap for kunst, bilder og litteratur. Mora hans sørget for at han også lærte å lytte til musikk. Disse tre lever i et sterkt fellesskap. Faren, forstmester i distriktet, hadde en drøm om at sønnen skulle følge i hans fotspor, men drømmen ble aldri innfridd, da det viste seg at sønnen led av aleksi, som gjorde at han aldri lærte å lese. Bokstavene gav ingen mening, men utgjorde en "fruktansvärda dans", en "tecknens virvelstorm" (s. 36). Lærerinnens fortvilelse og guttens iherdige lydmalingsøvelser hjalp ikke. Hukommelsen derimot hjalp han gjennom skolegangen; han hadde lært av morfaren å lese bildene i Gustave Dorés bibel. På den måten kunne han fortelle bibelhistorier for de andre i klassen.

Til tross for sitt handikap, opplevde han skolen som et trygt sted å være, og da mellomskolen var over og han avsluttet sin skolegang, takket han lærerne ved å si at han var sikker på at han nå hadde "de lykkeligaste åren" av sitt liv bak seg (s. 64). Han håper faren vil sende ham til en skogskole eller universitetet, men i stedet sender faren sønnen til et hjem for tilbakestående da han forstår at gutten aldri vil mestre lese- og skrivekunsten. Gutten adlyder motstandsløst, overbevist om at faren handler til hans eget beste. Faren gir sønnen en tokroning og et brev, et brev gutten aldri kommer til å åpne, fordi han selv mener han vet hva som står skrevet i brevet. Han er overbevist om at faren i dette brevet bekrefter sin uforbeholdne kjærlighet til sønnen. "Hela mitt liv har jag varit en älskad människa," forsikrer han til stadighet (s. 77). Leseren derimot får innsyn i brevet, et dokument som avslører farens forakt for sønnen og der faren sier at gutten har kastet skam over familiens slektstre ved sin tilbakestående. Faren omtaler *Dorés bibel* som en samling banale bibelbilder, og skriver at når han så gutten sitte med boka foran seg, "genomfors hela min varelse av rysningar, jag tvangs att vända mig bort" (s. 204). Leseren vet derfor at farens tilsynelatende kjærlighet til sønnen har vært et bedrag. Det er mora og morfaren som har elsket gutten. Farens autoritet er likevel for sterk til at de motsetter seg hans beslutninger. Forstmesterens ord gjelder ubetinget. Lydig godtar sønnen sin skjebne og flytter inn på rom med de andre tilbakestående på hjemmet.

Da morfaren dør, får gutten komme hjem til begravelsen på et kort besøk. På den korte tida han er hjemme, får han bli med inn i rommet hvor faren oppbevarer Dorés bibel i et skap. Faren sørger for at sønnen får se på boka, men ikke bli i den. Da foreldrene flere år seinere dør i en tragisk brann, går hans kjæreste minne fra barndomshjemmet, bildebibelen, tapt i

brannen. Han skriver seg ut fra hjemmet for tilbakestående og går i gang med sitt livsprosjekt, som er å gjenskape Dorés bibel etter hukommelsen. Underveis i arbeidet med å tegne, innser han at han må reise fra hjemstedet Avaberget der han nå bor og oppsøke storbyen. Her slår han seg sammen med en kvinnelig politiker, som en slags sekretær (uten å kunne lese og skrive!). Kvinnen skaffer ham etter hvert en jobb på museet for kunst i Stockholm. Her får han bruke sine evner som kunstformidler og får dyrke sin lidenskap for bilder. Når jobben blir av kort varighet, er det fordi hans tidligere lærerinne fra barneskolen dukker opp og avslører hans handikap som ikke-lesende. Hun "forråder" ham til ledelsen, og forårsaker at han mister jobben.

Han fullfører likevel sitt arbeid med å tegne Dorés bilder etter hukommelsen, men han legger til *ett* ekstra bilde som han ikke finner hos Gustave Doré. Siden får han seg jobb i Stockholm på en av byens restauranter, og ender opp som arbeider ved et varmeverk i Uppsala. Det er her han er med på, og vitne til, en bålbrekking som følge av et dødsbo. Til sin store overraskelse og ubeskrivelige glede, oppdager han *Gustave Dorés Bibel* i samlingen som skal brennes. Han berger den fra bålet, som for øvrig brenner opp "hela världslitteraturen" (Torgny Lindgrens bøker er inkludert!) (s. 225). Når all annen litteratur forsvinner, blir denne bibelutgaven stående. Det er sluttpunktet i Lindgrens allegori.

Problemstilling

Utgangspunktet for denne oppgaven er en interesse for bilder og ekfraser i Lindgrens roman *Dorés bibel*. Av de tre romanene i triptyket, skiller denne romanen seg ut med et bredt utvalg av illustrasjoner til Bibelen, og det er disse – sammen med ekfrasene i teksten – jeg vil drøfte. Det visuelle aspektet ved boka er mangfoldig. Min første reaksjon var undring over Dorébildene, og det var naturlig å spørre hvordan disse gamle bildene fra 1800-tallet kan fungere i en moderne tekst, og hvordan de oppleves av leseren. Dernest meldte spørsmålet seg om hvorvidt bildene har en funksjon ut over å være rene eksempler fra Dorébibelen, og i tilfelle, på hvilken måte de støtter opp under teksten. Selv vil jeg hevde at bildene fungerer som fortolkningsnøkler inn til romanens sentrale tematikk, og at de åtte motivene som er gjengitt over hele sider i teksten, derfor ikke kan være vilkårlig valgt. Min lesing går ut på å vise at hovedpersonen i romanen forstår sitt liv i lys av bildene, og at bildene derfor speiler erfaringer og minner som er lagra i mannens erindring. I et eget kapittel vil jeg prøve å vise hvordan disse åtte motivene støtter opp om den fortellingen som romanens hovedperson snakker inn på bånd.

I *Den store koden* (1982) drøfter Northrop Fry Bibelens relevans for vår tid, og den betydning tekstene har hatt, og fortsatt har, for vår kultur. Med romanen *Dorés bibel* anvender Lindgren det religiøse språket på nye måter, og lar Bibelen, både gjennom tekst og bilder, være grunnteksten romanen bygger på. Ved å lese romanen med denne grunnteksten som bakteppe, kan leseren oppdage nye lese måter eller andre fortolkningsmuligheter under Lindgrens litterære grep. Julia Kristevas oppfordring til det samme kan være et perspektiv å ta med inn i lesingen. Andre nordiske forfattere bruker Bibelen og religiøse tekster intertekstuell, men ikke mange bruker den allegorisk, slik Lindgren gjør.

Lindgrens mange referanser til bildekunst, i tillegg til Gustave Dorés bilder, har en sentral plass i teksten. Alle disse ekfrasene utgjør en mengde malerier som leseren møter gjennom hele romanen, om enn i korte glimt. Nevnes disse kun som en hyllest til kunsten generelt, eller setter de bestemte avtrykk etter seg i leseren? I hvor stor grad åpner ekfrasene seg for leseren? Tjener disse også som fortolkningsnøkler for å forstå mer av tekstens budskap, og hva skjuler de av tematikk som ikke nødvendigvis viser seg i tekstens overflatestruktur? Å "åpne" noen av ekfrasene som virker relevante for forståelsen av romanen, kan også vise likhetstrekk og paralleller til de andre bøkene i triptyket. Samtidig som jeg tar for meg ekfrasene i et eget kapittel, vil jeg gi eksempler på *det ekfrastiske* ved teksten.

I samme kapittel ønsker jeg å se nærmere på hvordan Dorébildene i romanen "evner" å kommunisere med leseren, og hvordan de blir en del av allegorien i møte med teksten. Ekfrasebegrepet er, og har vært, under stadig endring. Begrepet lar seg ikke lenger enkelt forklare eller definere. I min analyse vil det likevel være den mer tradisjonelle bruken av ekfrasebegrepet som kommer til uttrykk, dvs. de egentlige ekfrasene, der Lindgren i teksten viser til konkrete kunstverk også utover Gustave Dorés bilder. Selv om referansen både til musikk og litteratur kunne være relevante for analysen, vil jeg avgrense stoffet til det mest visuelle materialet, altså de ekfrasene som viser til bilder og malerier. Disse ekfrasene utgjør et eget kapittel i oppgaven.

Under det realistiske nivået i teksten, ligger allegorien og antyder en annen, utvidet forståelse av fortellingen. Det er disse to hovednivåene som utgjør romanens "rammeverk", og som jeg velger å forholde meg til i min lese måte av romanen, blant annet sett i lys av Jeremy Tamblings *Allegory* (2010), der han drøfter den moderne allegorien. Jeg ønsker å se på hvordan disse to "nivåene" eller lese måtene inngår i, – og er gjensidig avhengig av hverandre. I si bok *Postmodernist Fiction*, refererer Brian Mc Hale til Maureen Quilligan som påviser allegoriens rettmessige plass i det postmoderne landskap. Hun sier at vi "in the last

quarter of the twentieth century [...] have reentered an allegorical age" (McHale, 1987, 140). Denne dreiningen over i det mer postmoderne litterære landskap (fra 1960-tallet), ses i sammenheng med et meningstap, en søken etter identitet, verdier og moral. Diskusjon av hevdvunne normer og trekk fra massekulturen stilte spørsmål ved språkets muligheter og begrensinger. Er gjenoppfriskingen av allegorien i ny nordisk litteratur dermed en lese måte som ivaretar noe av det som, per definisjon, har gått tapt? Har *Dorés bibel* trekk som er karakteristiske for den postmoderne romanen, eller faller den utenfor sjangerbegrepet, og i så fall – hvorfor?

Med allegorien som lese måte, kan en så spørre seg hva det er som gjør at det religiøse språket og bruken av Bibelen som grunntekst, også blir komisk. Hvordan oppstår det ironiske samtidig som bokas tematikk er dypt tragisk, og hvordan kan leseren la seg underholde uten samtidig å miste alvorret av syne? Hvilke litterære grep setter forfatteren inn for å oppnå en balanse mellom disse? Likedeles kan en undre seg over en tidsdimensjon i verket som både er nåtidig og mer tidløs og abstrakt, til tross for at språket er konkret og rensset for abstraksjoner.

I et eget kapittel ser jeg på hvordan allegorien som sjanger har fått fornyet aktualitet, og hvordan bibelteksten utgjør selve grunnteksten for den fortellingen som foregår i romanens overflatefortelling. I analysen av de åtte bildene er også allegorien med som bakteppe. Allegorikapitlet kommer avslutningsvis i oppgaven. Allegorien er på en måte tredelt ettersom hovedpersonens tekst forholder seg til to tidligere tekster, Bibelen og Gustave Dorés framstilling av denne. Men for å få tak i kompleksiteten i *Dorés bibel*, må romanen først knyttes til debatten om ekfrasebegrepet.

Kapittel 2. Bilder og ekfraser. Et teoretisk perspektiv

Med postmodernismen kommer begrep som meningstap og fravær inn i språklige litterære kretser, og begrepet "intethetserfaring" overtar for tidligere religiøse erfaringer, hevder Louise Mønster (Mønster, 2010, 36). Hva kan så de eventuelle erfaringer av "intet" bidra med, hvis det språklige tapet eller fraværet er et faktum? Ett av svarene ligger i fornyelsen av ekfrasen som litterær form, en litterær trope som forsøker å skape et nærvær i det som er blitt borte. Etter den retoriske vendinga ca. 1970, har ekfrasen vært gjenstand for omfattende forskning, og den har bidratt til endringer ved at tekster er blitt mer eksperimentelle og sjangere blandet. I det følgende vil jeg se på hvordan ulike teoretiske perspektiv har vært med å utvikle ekfrasen til det den framstår som i dag, samtidig som jeg relaterer teorien til Lindgrens tekst der det er mulig. Dernest ser jeg på det ekfrastiske i romanen, og spør om det er mulig å skille mellom ekfrase og intertekstualitet ved å vise til et utvalg eksempler fra *Dorés bibel*.

En av utfordringene i romanen er å få de to kunstartene, tekst og bilde, til å utfylle hverandre, slik at ikke bildene – som i dette tilfellet dreier seg om Doré-bilder – ikke bare blir et visuelt tilskudd til teksten, men derimot blir en del av den. Forskning innen nyere kunstkritikk er opptatt av at historiske bilder ikke bare kan eller skal fortelle en historie som er passé, men må settes inn i en sammenheng slik at de får gyldighet også for vår tid. Hvordan bildet på sett og vis "settes i bevegelse" i møtet med teksten, blir en problematikk jeg drøfter under et eget avsnitt, mens jeg også her ser teorien i lys av bildene i Lindgrens tekst. Avslutningsvis ser jeg nærmere på de ulike kategorier bilder og ekfraser som Lindgren bruker.

Ekfrasebegrepet

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* er begrepet ekfrase omtalt på to måter. Først er den definert som "en detaljert og anskuelig beskrivelse". Denne "beskrivelsen" kan være knyttet til "et sted, en person, en gjenstand el. et hendingsforløp, en tidssituasjon" (Lothe, 2007, 48). Den andre måten å definere begrepet på er snevrere og er ofte knyttet til et verk fra billedkunst "innlagt i en tale eller en litterær tekst". Det er den andre beskrivelsen av begrepet jeg vil holde meg til i min lesning av *Dorés bibel*.

I moderne litteratur kan det som skal anskueliggjøres, like gjerne være fiktivt som reelt, og dette kan det ofte være umulig for leseren å finne ut av, hevder Hans Lund i sin artikkel "Den ekfrastiska texten". Ofte vil det forekomme innslag av begge i moderne

fortellerkunst, sier han, der det er tale om "ett både – och" (Lund, 1993, 215). Dette synes også å være tilfelle i Lindgrens omgang med, eller bruk av, ekfraser. Når Lindgren beskriver Judas i romanen, så er det en reell ekfrase fordi Judas forekommer som et reelt bilde i romanen. Leseren er sjelden eller aldri i tvil om den ekfrasen som nevnes, er forbundet med bildekunst, eller er relatert til Dorébildene, eller har noe med bibelteksten å gjøre. I en antologi *Ekfrasens former* (2007) innleder forfatterne med at ekfrasen er "det billedbeskrivende dikt" (Harrits/Troelsen, 2007, 7). Det samme gjelder i en annen nylig publisert antologi: *Samspill mellom kunststartene* (2010), med undertittelen "modernisme i nordisk lyrikk". Det kan synes som om ekfrasen oftest omtales i forbindelse med lyrikk, mens det i Lindgrens roman forekommer flere kunstverk nevnt i et og samme avsnitt.

Ordet "ekfrase" er ikke med i vanlige ordbøker eller fremmedordbøker. Det er forbundet med litterært fagspråk. Begrepet har røtter tilbake til antikken, men har levd i en form for dvaletilstand til det ble fornya og blåst liv i på 1950-tallet. Det ble da definert av en amerikansk forsker, som formulerte begrepet med "[t]he description of *objet d'art* by medium of the word" (Karlsen, 2003, 15). Vi kjenner igjen definisjonen i dikt som beskriver eller tar sitt utgangspunkt i et kjent kunstverk. I norsk sammenheng blir Olav H. Hauges dikt: "Til eit Astrupbilete" stående som et klassisk eksempel på en ekfrase. Denne definisjonen går ut fra, og tar for gitt, hvilket kunstverk som beskrives. I tilfellet Hauges dikt, er referansen til Astrups *Vårnatt i hagen* entydig, med en klar sammenheng mellom tekst og maleri. Gitt at kunstobjektet som teksten viser til, er entydig, kan en snakke om en "egentlig ekfrase", det være seg et reelt maleri, et fotografi eller en skulptur. I Lindgrens roman, *Dorés Bibel*, fins et vell av slike "egentlige" ekfraser som vil kunne inngå i denne definisjonen.

De aller fleste av de bildene som nevnes i romanen, er lite omtalt i teksten utover de opplysningene leseren får om maler og tittel på kunstverket. I noen få tilfeller nevnes kun tittelen på maleriet. På den måten står de et stykke unna den måten ekfrasen fungerer på i Hauges dikt. Bare unntaksvis omtaler Lindgren et bilde mer inngående og skaper dermed en reell ekfrase, slik tilfellet er med Bernardo Cavallinos *Josef gir seg til kjenne for sine brødre*. Her får leseren opplyst kunstners navn, hans læremester, tid og sted da bildet ble malt, årsaken til at maleriet ble laget, og i tillegg hans egen (her fortellerens) fortolkning av bildet (s. 189). Det understreker Lindgrens konkrete språk, som skiller seg fra den lyriske ekfrasen. Til forskjell fra de aller fleste ekfrasene i boka, gis det i denne ekfrasen utfyllende opplysninger om bildet, men *etter* at leseren allerede har sett Josef-framstillingen av Doré i form av et helsidebilde i teksten (s. 168). På den måten utfylles ekfrasen slik at leseren ser dobbelt opp, både Doré og Cavallino. I tilfellet med Josef-bildet, gjør dikteren det ~~sen~~ enkelt

for leseren å se episoden for seg, "for vort indre øje, vor indre skærm, eller hvordan vi nu vil billedliggøre denne visualisering" (Harrits/Troelsen, 2007, 10).

Når det gjelder Gustave Dorés bilder, stiller begrepet "egentlig ekfrase" seg i et noe annet lys. I og med at Lindgren velger å ha denne kunstnerens billedbibel som utgangspunkt for sitt verk, er det nærliggende å tenke at alle bibelske referanser i romanen skriver seg fra dette hovedverket. Under romanens forløp blir det mer og mer klart at de såkalte ekfrasene ikke utgjør en entydig kategori. De utallige bibelske referansene Lindgren viser til, er alle inspirert av Dorés billedbibel – i alle fall om vi lar fortellerens utgangspunkt ligge til grunn – men teksten trenger likevel ikke vise til et konkret bilde. Ofte vekker teksten en forestilling om et bibelsk motiv, uten at den refererer til ett bestemt bilde av Gustave Doré. Når gutten i romanen beskriver sin fars kollega Pettersson i Hugnaden, ser han for seg ansiktet til "den lame mannen som nyss blivit botad av apostlarna Petrus och Johannes. Han såg fundersam ut, men inte särskilt glad" (s. 20). Dette lille utdraget av en bibeltekst fins så vidt jeg kan se *ikke* blant de 230 bildene hos Doré, men i sin form og særegne "lindgrenske" stil, kunne den føye seg naturlig inn i den lange rekka av ekfraser med referanse til Doré. Når den likevel ikke gjør det, appellerer den til andre kjente forestillinger og bilder vi har om under- og helbredelsesfortellinger. Denne måten å bruke bibelske motiv på, er så gjennomført i romanen at det er nærliggende å se på dem som egentlige ekfraser. Den kristne enhetskulturen har skapt en tradisjon for denne type bilder som gir leseren stor grad av gjenkjennelse, men om en ikke har Dorés billedbibel foran seg, er det faktisk ikke mulig å skille dem ut fra de egentlige ekfrasene basert på Doré.

Gjennom hele romanen stilles leseren overfor tekster som har noe visuelt ved seg, gjerne med tvetydige referanser til det billedlige. I mange tilfeller er slett ingen visuelle motiv nevnt, men tekstene gir fornemmelsen av noe billedlig i vår mentale bevissthet. Det kan være en forestilling om noe visuelt som teksten ikke dveler ved, men som treffer vårt sanseapparat. Når forstmesteren henvender seg til lærerinna, omtaler han gutten som "min enfødde son" (s. 28), en ytring som umiddelbart leder over i bibelske motiv. W.J.T. Mitchell kaller disse fornemmelsene av billedlige inntrykk for "mental and verbal images" (s. 13), og hevder samtidig at begrepet *image* er så mangfoldig at det vanskelig lar seg definere. Kanskje har disse "imagene" – det være seg minner, ideer, bilder, drømmer, dikt – for å nevne noen, ikke noe felles utover det faktum at de er knytta til vår psykologi og vår kunnskap, "psychology and epistemology", sier han (Mitchell, 1986, 10). Anvendt på ekfrasebegrepet kan en da snakke om "notional ekphrases", en tekst som vekker noe sanselig, om ikke nødvendigvis bare noe visuelt. Ole Karlsen peker på det "ekfrastiske" i tekster og at de ikke lar seg definere

mer eksakt enn på denne måten. Om en derimot tok høyde for at *alt* i en tekst representerer noe visuelt, og kaller det ekfrase, måtte vi også akseptere at kunstkritikk kunne gå inn under definisjonen, hevder han. I så tilfelle ville begrepet bli så omfattende at det ville miste sin betydning og egenart, et resonnement det ikke er vanskelig å være enig i (Karlsen, 2003, 15).

Under lesingen av romanen *Dorés bibel*, som jo er bygd opp omkring konkrete bilder og visuelle fornemmelser, kan det kanskje være nyttig å ha i mente Mitchells eget resonnement som går ut på at vi alle har en idé om hva slike inntrykk dreier seg om, at det er "fair to say that we have a rough idea about what images are in the literal sense of the word". Visuelle inntrykk oppfattes på ulike måter av ulike personer. De (bildene/the images) er verken stabile eller statiske, like lite som drømmer er det (Mitchell, 1986, 14). I møte med Lindgrens roman har leseren den fordel at stoffet det refereres til, bildene og visjonene, er knytta til et fellesgods i kulturen som vi allerede har, eller i alle fall hadde, kjennskap til. Uansett hvilke bibelske ekfraser som mer eller mindre ligger åpent tilgjengelig i teksten, vil vi oppfange dem med et sett av på forhånd kjente uttrykk og tegn. I ekfrasene som *ikke* er knytta til Doré-bilder, vil tittelen på det omtalte bildet i noen tilfelle være eneste "kilde" inn til leserens visuelle eller sanselige assosiasjoner. Alle bilder, enten de er persipert direkte eller de oppstår for vårt indre, er alltid tufta på "noko sanseleg", hevder Kittang (Kittang, 1998, 193), så når Lindgren kort nevner et maleri og setter det i sammenheng med noe erfart, lader han ofte språket med "sanselighet". Et godt eksempel er følgende ytring, uttalt av jeg-fortelleren, der han ser tilbake på malerier han har levd seg inn i: "Jag ror min lilla båt över sjön på Osslunds Höstafton, Nordingrå" (s. 194), der Osslund er maleren, og Höstafton, Nordingrå er tittelen på bildet. Ekfrasen spiller på poesien, rytmen og det konkrete i ekfrasen.

Når ekfrasebegrepet nå har fått fornya aktualitet, beror det på et behov for å utvide begrepet i litterær sammenheng og på at ekfrasen har sprengt rammen for den tradisjonelle oppfatningen om at teksten viser til et objekt eller et kunstverk. Selv om jeg velger en tradisjonell forståelse av hva en ekfrase er i min analyse av Lindgrens roman, kan det likevel være nyttig å se hvordan ekfrasebegrepet brukes i en videre forstand. Dette vil jeg å ha i mente i forhold til det ekfrastiske i Lindgrens tekst.

Av mange ulike definisjoner er det James Heffernans som er blitt stående (1993), der han sier følgende: "ekphrasis is the verbal representation of a visual representation" (Larsen, 2010, 124). Her er definisjonen av ekfrasen atskillig mer omfattende og abstrakt. Det i en tekst som har sitt utspring i noe visuelt må også regnes som ekfrase. Tanken om menneskets evne til å danne seg mentale bilder – kanskje være bundet til det – går tilbake til Aristoteles som sa at "[t]he soul never thinks without a mental image" (Mitchell, 1986, 14). Retorikeren,

forkynneren, pedagogen og forfatteren vet, og har alltid visst, å utnytte dette. Det billedlige i en fortelling, det være seg muntlig eller skriftlig, innebærer mulighet for gjenkjenning i større og mindre grad. Det visuelle, ekfrastiske, ved teksten peker ut over teksten selv og tilfører den en dimensjon utover det episke forløp, som igjen viser til romanens allegoriske trekk. I Lindgrens roman klinger det bibelske med som undertekst. Når for eksempel romanens hovedperson drar tilbake til branntomta og ser et krater i terrenget som "ett djupt sår i Avabergets sida" (s. 129), så er språket preget av påskedramaet.

Slike ekfraser leder til en allegorisk lesning. Å lese allegorisk innebærer en lesning der tradisjonelle allegoriske trekk ikke viser seg som opplagte tegn i overflatestrukturen, men der det allegoriske viser seg i form av poetiske bilder. Å oppdage disse "bildene" krever en type nærlesning og allegorisk fortolkning. Skal teksten virkelig kunne åpne seg for oss og få oss til å tenke nytt, som Kittang sier, må teksten og kunsten vise seg "som en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse". Mange tekster blir misforstått, sier han, fordi en taper av syne det mest påfallende ved teksten når det allegoriske ikke kommer til uttrykk (Kittang, 1988, 279). I *Dorés bibel* henger allegori og ekfrase sammen.

Det poetiske eller visuelle i Lindgrens roman kan muligens ses på som en slags motsetning til ideen om Wolfgang Iser's åpne plasser, dens ubestemthet, dens "mangel", fordi det ekfrastiske innslaget innebærer et visuelt overskudd eller tilskudd i teksten. Teksten får et pluss. Når en tekst blander to kunstarter, slik tilfellet er i *Dorés bibel*, vil samspillet mellom tekst og bilde selvsagt forsterke det visuelle uttrykket. Annerledes er det da når ekfrasen står uten bilde, sier Hans Lund i sin artikkel "Den ekfrastiska texten". Han viser til Mitchell som bruker begrepet "svarte hull" om ekfrasen, siden vi aldri kan se dens egentlige objekt for oss. Den kan beskrive i detalj det objekt den vil ha oss til å se, men den kan aldri få oss til å se på samme måten som vi kan se et bilde. Ekfrasen kan (selvsagt) ikke gjøre bildet synlig. Vi er i en tekst. Uansett beskrivelsens detaljer, står ekfrasen for et fravær eller et fiktivt nærvær, sier Lund, og avslutter artikkelen med å sitere Mitchell. Det ekfrastiske bildet, sier Mitchell, framtrer som en "unapproachable and unrepresentable 'black hole' in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways" (Lund, 1993, 221). I sin artikkel "At få bilder i tale", skriver Anders Troelsen at en beskrivelse av bilder "vil gjøre betrakteren seende, idet den gjør bildet *synligt*" (Troelsen, 2007, 240). Det Lindgren gjør i si bok, er å fylle disse svarte hullene ved at bildet settes konkret inn i teksten og på den måten gjør at den seende (den aleksirammede) bruker bildet eller kunsten for å gjøre *de lesende* seende. Han som ikke kan lese, kan se; de som kan lese, kan også bli seende!

Atle Kittang hevder at en teksts bilder eller visualitet er på linje med andre litterære grep, og peker særlig på hyperbelen (overdrivelsen), i vid forstand, som eksempel på et slikt grep. Går vi til Lindgrens roman, er hyperbelen nettopp et trekk som anvendes hyppig. Den overrasker, den kan få leseren til å stoppe opp, undre seg over uante sammenstillinger og overraskende ytringer. Den underbygger ironien, som også begeistrer, og gir samtidig romanen nødvendig distanse til det traumatiske motivet teksten bærer på. I romanen sier for eksempel Petterson i Hugnaden om stortåa til Judas i bildet: "Har man en sådan stortå, då stödjer man sig på den och på ingenting annat" (s. 19). De mange bibelske allusjonene i romanen, de bibelske liknelsene og parablene er også sterke poetiske grep. Kittangs poeng er å vise at poetiske uttrykk kan få oss ut av vante tenkemåter og at de dermed kan endre våre forestillinger. De kan være medvirkende til at vi åpner oss for undring, og at vi evner "å tenkje nytt" (Kittang, 1998, 20). Men når Kittang snakker om parabler i en tekst, er det i en mer abstrakt form, der en allegorisk lesning legges inn som premiss. Hos Lindgren blir parabelen konkret. Han snur opp ned på kjente fortellinger, gjerne liknelsen, der både etisk forløp og moral synes gitt en gang for alle, forankra i en hellig tekst, på en måte som kan få øynene opp for en alternativ måte å lese teksten på. I liknelsen om den fortapte sønn snus problematikken på hodet ved at faren skyver sønnen fra seg i stedet for å ta i mot med åpne armer.

I moderne diktning kan begrepet ekfrase være så romslig forstått at det kunstverk det refereres til i teksten, overhode ikke fins. I en artikkel om ekfrase i nyere lyrikk, hevder Peter Stein Larsen at det faktisk *ofte* forekommer "at digteren oppfinner de værker, han laver sin ekfrastiske manøver i forhold til" (Larsen, 2010, 125). Denne definisjonen på hva en ekfrase kan være, skriver seg fra Claus Clüver, som ønsker å løsrive ekfrasen fra en beskrivelse av det konkrete, fysiske som avspeiler seg i litteratur og billedkunst. I stedet mener han at ekfrasen bør omfatte mange typer kunstarter, også musikk, dans, arkitektur, og gjenspeile et spekter av "interartielle udvekslinger". Han definerer begrepet ekfrase som en "verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system" (se Langås, 2010, 81). Ekfrasen behøver ikke, etter denne definisjonen, å referere til et eksisterende verk. Clüvers definisjon kunne vært interessant med tanke på Lindgrens bruk av musikalske referanser. Hva kunne en ikke legge inn i scenen der gutten *ser* mora spille Griegs "Ensom vandrer", "med fingrene på venstre hand [...] på den stumme bordplaten" (Lindgren, 2008, 67)? Men det er ikke gjenstand for denne analysen.

Når ekfrasen omtales og drøftes i forbindelse med dikt, opptrer den innenfor en kort avgrensa tekst, der den vil kunne åpne opp for og gjøre synlig det som ikke uten videre er

åpenbart i teksten. Det poetiske språkets rytme og bevegelse, form og struktur spiller sammen med ekfrasen eller det ekfrastiske. I moderne diktning vil det likevel som regel forutsettes at objektet eller kunstverket det refereres til, er kjent. Den samme forutsetningen ligger også til grunn i *Dorés bibel*, men her vil selvsagt motivene i mange av de såkalt egentlige ekfrasene være ukjente for leseren, og må forstås som eksempler på kunstverk som bygger på fortellerens egne erfaringer. Tittelen på hvert enkelt kunstverk vil vekke forestillinger om et bilde, eller noe billedlig, som igjen retter seg inn mot romanens tematikk. Om en dweler ved disse titlene, vil de kunne gi en idé, en assosiasjon om romanpersonens "anliggende", eller, som Hans Lund sier, så er også tittelen med på å gi leseren "funderingar kring vad som händer före" (Lund, 1993, 220). Går en derimot inn i bildet, åpner det opp for sider ved romanen som ikke er synlige i teksten, og som derved forklarer og utdyper temaet. Der den moderne poets drivkraft er å påvise tilværelsens meningsløshet, blir *Dorés bibel* snarere et motsvar om at mening fins, i kunsten, i musikken, i billedkunsten, i litteraturen. I romanens mangfold av grafiske bilder, egentlige ekfraser og i mosaikken av ekfrastiske innslag, åpenbares lag på lag av ulike avtrykk. På ett nivå kan romanen leses som ei reise bakover i tid. Som i en palimpsest avdekkes ulike spor av tidligere tekst, lyd og bilde.

Den amerikanske kunsthistorikeren, Michael Ann Holly, snakker om "det ekfrastiske håpet" (Kristiansen, 2010, 93). I likhet med Gadamer er hun opptatt av dynamikken mellom kunstverket og leseren eller betrakteren, og understreker vekselspillet mellom disse to, subjekt og objekt, og det samspill som bør finne sted. Samtidig peker hun på det potensialet som ligger i det billedlige aspektet ved språket. I tråd med nyere forskning, vektlegger hun tekstens betydning som skaper av visuelle bilder, og hun innfører begrepet "det ekfrastiske håpet". Dette håpet synes å dreie seg om den erfaring enhver betrakter eller leser møter objektet med. Håpet er at vår posisjon i forhold til det gitte objekt, det være seg tekst eller bilde, "vil åpenbare seg". I forhold til historiske bilder er hun opptatt av ikke å gjøre dem til døde "fortidsgjenstander", men få dem til å spille en "'aktiv' rolle i vår lesning eller tolkning av dem". Like lite som historien er en passiv levning fra fortida, er historiske bilder og tekster det, sier hun. De gamle fortellingene "gir resonans inn i nåtiden", og fortolkes på nytt, "selv om vi aldri kan begripe dem fullt ut" (Kristiansen, 2010, 93). Denne "resonansen" utfordrer Lindgren når han tar fram igjen Doré-bilder og ikke minst gjennom triptykets nådebegrep.

Ekfrase eller intertekstualitet?

I sin drøfting av hva et image er, bruker Mitchell begrepet *borderline* om en type tekstfragment som ikke lett lar seg plassere i en bestemt kategori. Ofte kan det være vanskelig å hevde at en ytring er visuell, eller om den bare har et visuelt potensial i seg, eller om den faktisk er mer et lydlig ekko av noe kjent, altså det en da kunne kalle en auditiv ekfrase. I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan noen litterære "ekko" opptrer i Lindgrens tekst, og også hvordan de endres under Lindgrens litterære grep. Utdragene er vilkårlig valgt.

Det første sitatet er fra den norske utgaven, og hovedpersonen sier følgende: "Om morgenen den tredje dagen, da jeg altså hadde tatt for meg av koldtbordet seks ganger, lot jeg bestille en drosje" (Lindgren, 2005, 133). Hva vekker den første del av ytringen, tidsadverbfrasen, hos leseren? Er dette noe annet enn intertekstualitet, et bibelsk ekko som minner om teksten om påskemorgen, som gir gjenklang av et *noe*, relatert til påske? Eller *ser* leseren umiddelbart for seg et bilde av Maria Magdalena på vei til graven? – Eller steinen som ligger ved siden av den tomme graven påskemorgen? Spørsmålet er umulig å svare på for andre enn den enkelte leser, og trolig er vi ikke alltid bevisst hva vi forbinder ytringen med annet enn gjenklangen av noe kjent. Men *om* et bilde dukker opp for leserens indre, er da ikke utsagnet en form for ekfrase? Noe skjer i vår bevissthet, og dette *noe* har å gjøre med de mentale bildene. Men om ytringen er et gjenhør av noe, mer enn et gjensyn, er det da ikke riktig å snakke om intertekstualitet heller enn ekfrase? Kanskje kommer vi ikke lenger enn til å si at den har noe *ekfrastisk* over seg, da den verken kan defineres som en *egentlig* ekfrase, og heller ikke som en *notional* ekfrase all den tid den avhenger av mottakers sanseapparat. Teksten beveger seg mellom visuelle og lydige ekko.

Et liknende eksempel oppstår i en scene der faren presenterer sin syv år gamle sønn for skolens lærerinne. De oppholder seg i kjøkkenet, der sønnen har gjemt seg under bordet. "Och han [faren] talade till henne och sade: Det där (och han pekade med den utsträckta högerhanden mot bordets undersida) är min enfödde son. Om en månad börjar han i skola hos er" (s. 28). Farens makt og myndighet lyder som om det er Gud Herren selv som taler. I frasen, som vi finner gjentatte ganger i *Det nye testamente*, høres ekkoet fra en røst utenfra, en kontekst fra diverse bibelske referanser til Jesus som Guds "enbårne" sønn. Det er den enkelte mottakers sanseapparat og erfaringer som vekker eventuelle visuelle inntrykk. Samtidig er det nærliggende å trekke paralleller til evangelieteksten. Innledningsordene "han talade till henne", kunne vært tatt direkte fra fortellingen om Jesus i møte med kvinnen ved brønnen. Om teksten på denne måten skaper en forestilling om en konkret episode fra historien, en billedlig scene, får den funksjon av en ekfrase, men uten samtidig å være det. Utsagnet lar seg

vanskelig definere på annen måte enn at den har dette ekfrastiske over seg og samtidig er et gjenhør med kjente tekster, altså intertekstualitet.

I dette eksemplet (og i utallige andre) utfordres vår forestilling om det hellige, det hellige kan være svært konkret. Begrepet *gud* vil tradisjonelt ikke ha noe visuelt ved seg, da Gud ikke lar seg avbilde. Størrelsen Gud viser tilbake til skapelsen, til den opprinnelige forestillingen om mennesket skapt i Guds bilde. Dette, sier Mitchell, er forestillingen om noe hevet over vår synbare grafiske oppfatning, en forestilling som er prentet inn i kulturen. Oppfattelsen av "Gud" er ikke noe annet enn en abstrakt, generell og spirituell *likhet* som ikke må forveksles med et bilde, understreker han, og gjør det klart at et bilde, et image i denne sammenhengen, må forstås "not as 'picture' but as 'likeness', a matter of spiritual similarity" (Mitchell, 1986, 31).

Fortellingen om Marta og Maria er kjent og vekker hos de fleste en forestilling om en scene fra Bibelen vi syns vi ser for oss. Lindgrens poeng er ikke å poengtere det vi allerede vet, men han skriver kvinnene inn i en ny fortelling, og med et helt annet poeng: "Jesus sitter hos Marta och Maria, han stöder ryggen mot tegelväggen i porten" (s. 7). Lindgren tar utgangspunkt i en illustrasjon av Doré med undertittel "Jesus hos Marta og Maria" (porten sier Lukasteksten ikke noe om). Dette lille tekstutdraget kan spores tilbake til et bestemt kunstverk, og selv om leseren ikke har bildet foran seg, er likevel tekstutdraget så visuelt lada at den skaper forestillinger om et kjent motiv. Det som derimot er interessant, er hvordan Lindgren vrir og vender på teksten og setter den inn i en ny kontekst. Den tradisjonelle lesingen vi er vant til, med Marias "gode del" osv., har ingen betydning her. Han skaper en ny fortelling omkring de to kvinnene, en fortelling som peker inn i romanens seinere forløp og tematikk, og som samtidig er en intertekstuell parallell til andre liknelser i evangelieteksten. Lindgren, som her taler gjennom gutten i romanen, opplyser at Jesus akkurat har fortalt Marta og Maria en skrøne, "den lilla skrönan", om hyrden som fant igjen det tapte fåret, "sitt förlorade får" (s. 7). I bibelteksten om Marta og Maria står det ingenting om denne liknelsen. Lindgren skaper således en ny visuell scene, en ny sammenheng, basert på en aldri så liten "løgn", inn i en *allerede* gitt ekfrase. Samtidig gjør han liknelsen om den gode hyrde om til en munter fortelling, i det han kaller liknelsen "den lilla skrönan".

Liknelsens lykkelige slutt om hyrden som finner igjen sitt tapte får, gir signal om en atskillig mer komplisert tapsfortelling. Liknelsen omtales da også som "skrøne", fordi den i fortellingen er gjenstand for en historie som rommer et traumatisk svik. Forestillingen om den gode hyrden, "herden", er da faren som, ironisk nok, forlater sønnen og overlater ham til seg

selv. Bildet av det fortapte får, gir selvsagt også allusjoner om tapet av Dorés billedbibel, et tap som utgjør selve plotet i romanen og driver fortellingen fram.

Ett av Lindgrens litterære grep er nettopp den fargerike mosaikken med uvante og overraskende sammenstillinger, det være seg paradoksale motsetninger eller humoristiske sammenlikninger. Ekfrasen fra åpningssida i romanen er et treffende eksempel på hvordan forfatteren snur opp ned på tradisjonelt tankegods, ikler det ny språkdrakt, og dermed skaper muligheter for uventa *ekfrastiske* opplevelser, på samme tid som de kan peke inn mot et større alvor og en annen fortolkning.

Bilde møter tekst

I sin artikkel om ikoner skriver Louise Mønster om det interartielle i kunsten, og da særlig i forhold til dikt og bilde, eller "digtbilleder", der ekfrasen er sentral og det ikoniske leses fram og blir synlig (Mønster, 2011, 36). I *Dorés bibel* dreier det interartielle seg altså både om forholdet mellom tekst og bilde, og da både bilde i betydningen illustrasjon og bilde brukt som ekfrase. I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan illustrasjoner og tekst utfyller hverandre. Forholdet mellom bilde og tekst har gjennom historien vært uttrykk for en rivalisering, en "kamp" (*paragone*) mellom de to. En slik "rivalisering" er kanskje ikke det en umiddelbart vil tenke på i denne sammenhengen fordi "de to parter", tekst og bilde, her representerer to forskjellige kulturelle uttrykk som ikke påberoper seg å avspeile en og samme virkelighet, og likevel må det finnes en fellesnevner som kan knytte tekst og bilde til hverandre. Et mer relevant spørsmål er hva religiøse 1800-tallsbilder kan tilføre og bidra med i en tekst som befinner seg i grenseland mellom det moderne og det postmoderne. Et bilde må fortolkes i en større ramme enn tidligere, både som et fortidig uttrykk og som anvendbart for vår tid (Lien, 2009, 271). Spørsmålet blir da om eller hvordan Gustave Dorés bilder kan bli "virksomme" i teksten, slik at leseren oppdager en sammenheng mellom tekst og bilde, og mellom fortid og vår tid.

Når romanens tittel sammenfaller med Gustave Dorés illustrerte bibel, har bildene allerede funksjon av reell gjengivelse av bilder malt i en bestemt epoke og sjanger. Hensikten med bibelillustrasjonene var å komplementere bibelteksten, og kanskje gi den et større anstrøk av sannsynlighet og innlevelse. I så måte kan bildene i romanen være opplysende for leseren uavhengig av teksten, og opptre som "kulturelt erindringsprosjekt" (Bakke, 2010, 83). De er illustrasjoner etter Doré, og vekker i seg selv assosiasjoner om en kultur der det bibelske sto sterkt. Når bildene settes i sammenheng med Lindgrens tekst, skjer en endring hos betrakteren

i det de tilføres ny og annerledes mening. Bildene blir allegoriske når de settes inn i konteksten. De *er* ikke allegorier, men de *blir* allegoriske i det de gjenspeiler en underliggende tekst. Samtidig får betrakteren av bildet eller leseren av romanen hjelp til fortolkningen gjennom tekstens egen jeg-forteller. I en artikkel om kunstverkekfrasen skriver Bakke om det grep forfatteren har på leseren, idet leseren ledes inn i det visuelle, uten å være klar over effekten av den nærhet som oppstår. Bildet blir levendegjort gjennom en retorisk effekt, ofte gjennom spesifikke detaljer, sier han, slik at det som foregår i bildet, personene som utfører handlingene i motivet, "fremstår som levende mennesker" (Bakke, 2009, s. 80). I romanen blir denne effekten tydelig når betrakteren i teksten ser tilbake på seg selv som barn, med barnets sans for detaljer og skarpe iaktakerevne. Guttens fokusering på Judas' stortå er et godt eksempel på dette. Den ekfrastiske teksten om Judas forsterkes og forklares ved det gjengitte bildet av Doré.

Når Dorébildene blir allegoriske, beror det på at de bygger på en annen tekst, i dette tilfellet Bibelen. Vår persepsjon av bildet av Judas som forråder Jesus, kan ikke tenkes uten at påskedramaets kontekst spiller med. Uten kjennskap til bibelfortellingene, ville neppe romanen gitt mening. Spor av bibelspråket gjennomsyrrer hele verket og blir en stadfesting av Bibelen som ankerfeste i språket vårt. Bildene i boka inngår i tre lag tekst: Bibelen, Doré-bildet og Lindgrens egen tekst (som for øvrig har flere henvisninger til Judas). Når bildet får funksjon av allegori, bygger det således på en allerede kjent tekst hos leseren eller betrakteren, hevder Wendy Steiner. Opplevelsen av bildet hos Lindgren beror på vår kunnskap om bibelteksten eller andre litterære tekster, "mytologisk, biblisk eller litterær text utifrån vilken målningens detaljer utgår". Denne gjenkjennelsen har igjen å gjøre med en "överföring av symboler och berättelser från en konststart till en annan" (Steiner, 1993, 135). Denne "overføringen" gir leseren en opplevelse av tekstens mangfold og underliggende mening. Bildene har relevans til teksten, og teksten til bildene. De symbolmetta illustrasjonene symboliserer og synliggjør sentrale begrep i forhold til romanens tematikk, det være seg sorg, død eller svik, så teksten i sin tur evner å skape forbindelse mellom begrepet og sansene, "dess sinnliga manifestation". Illustrasjonene er da også i dette tilfellet manifestasjoner av kraftfulle symboler, der døden ligger under som en grunnpremiss for eksistensen. Det er nettopp symbolikken, sier Steiner, som er ett av allegoriens kjennetegn, som er med på å gjøre den allegoriske kunsten til et naturlig utgangspunkt for et samspill mellom maleri og litteratur (Steiner, 1993, 135).

Om Dante omtalte Bibelen som teologenes allegori, en "allegory of theologians", der begge nivå – både det bokstavelige og det allegoriske – framsto som sanne (Tambling, 2010,

26), er det tekstens gyldighet det dreier seg om, noe også Paulus la stor vekt på. Flere ganger gjør Paulus sine tilhørere oppmerksom på det allegoriske i Bibelen ved å peke på tekstens egentlige mening. Teksten fra Det gamle testamente må fortolkes i lys av Det nye testamente, som tegn på opphevelse av Loven. I brevet til galaterne bruker Paulus fortellingen om Abraham og hans to sønner, Isak født av Sara, "den frie kvinne", og Ismael født av Hagar, "trelkvinnen". I dette ligger "en dypere mening" under, skriver han i Galaterbrevet, 4. 22-24. Tambling viser til at denne "dypere mening" i en engelsk bibel er omskrevet med *allegori*: "Which things are an allegory, for these are the two covenants" (Tambling, 2010, 15). Så viktig er dette for Paulus, at han må poengtere for leseren at fortellingen om Ismael og Hagar *ikke* skal leses bokstavelig, men forstås som et tegn på den nye pakt, en fortolkning som langt overgår, "exceeds", den bokstavelige hendelsen. Lindgren bruker den samme fortellingen i romanen for å belyse motivet som spiller på den bortkomne sønn, men da i form av et bilde fra Gustave Dorés billedbibel og *ikke* tekst. Dorés illustrasjon slik den er gjengitt i sin helhet i billedbibelen, viser både Hagar og Ismael som er sendt ut i ødemarka. Vi ser Hagar knelende, i desperasjon rope om hjelp, mens Ismael ligger utslått på bakken. Bildet i romanen er derimot et utsnitt, der Hagar er utelatt. Det eneste som illustrasjonen her viser, er Ismael forlatt, utmattet, utslått; bare vannflaska som Abraham har sendt med dem, ligger henslengt ved siden av gutten (s. 41).

Bildet av Ismael er plassert i romanteksten i forbindelse med at forstmesterens sønn begynner på skolen, et viktig og avgjørende vendepunkt, som siden skal sende også ham ut i et øde. Teksten har allerede spilt på liknelsen om den bortkomne sønn, og bildet av Ismael føyer seg inn i fortellingens tematikk, med en far – her Abraham – som forlater sin sønn. Forfatteren introduserer temaet på ulike måter, og tidlig i romanen ser gutten på bilder der "[e]tt slaktat barn låg oppflåkt på marken intill" (s. 10). Ismaelbildet blir allegorisk i møte med teksten, og kan forstås på flere nivå: 1. For det første peker det bakover i tid til en av GT's individhistorier, en bokstavelig urfortelling som representerer *et historisk nivå*. 2. For det andre gjennomgår teksten en fortolkning da Doré på 1800-tallet illustrerer fortellingen om Hagar og Ismael, slik at den blir "synliggjort" for leseren idet en kan kalle et slags *fornyelses* eller *revideringsnivå*. 3. Et tredje nivå er den rollen bildet får som motiv i en moderne roman anno 2005, idet det opptrer på *et nåtidig, samtidig nivå*. 4. Til sist kan bildet forstås som en speiling av, eller en parallellhandling til, fortellerens egen erfaring, altså *et personlig nivå*.

Lesemåten tangerer den tradisjonelle firfoldslesingen som både brukes om hellige tekster og om salmer i forhold til billedkunst, der nivåene deles inn etter *et bokstavelig, et allegorisk, et tropologisk* og *et anagogisk nivå*. Denne lesemåten ivaretar bildet både som

historisk dokument og som objekt for erkjennelse gjennom fortolkning (Bakke, 2010, s. 73). Det eskatologiske nivå, håpet i et religiøst perspektiv, kan vanskelig leses inn i bildet av Ismael som del av en av postmoderne allegori. En annen sak er det at Lindgren med avslutningsscenen i boka bryter med postmodernistisk "sedvane", og gir romanen en "happy end". At fortelleren finner det som var tapt, vender tilbake til utgangspunktet og avslutter historien der den begynte, utgjør en form for en harmonisk avrundning og avklaring (om han uforskyldt har noe med vennens død å gjøre, er underordnet det større bildet). Troverdigheten i romanens avslutningsscene er mangetydig. Den kan leses som en stadfestelse av Bibelen som uovertruffen og suveren klassiker, en lese måte som godt kan stå uimotsagt og for egen regning. I lys av den allegoriske lesingen derimot, vil en forsonende løsning på de store problem være utilstrekkelig, noe Lindgrens eget forfatterskap på en måte stiller seg bak. Det illusjonstap som kjennetegner det postmoderne, kan også leses inn i Lindgrens tekst, men da i form av et språklig mangfold gitt gjennom utallige kulturelle referanser, noe som igjen viser til det fragmenterte og oppløste. Syndflodmotivet på bokomslaget gir tydelige signaler om undergang og destruksjon. Men det oppveies – som hos Frye – av det nye Jerusalem.

Bildene i romanen aktiviserer leseren og gjør det allegoriske mer åpenbart og tilgjengelig. Billedkunsten, uansett sjanger, sier Steiner, kan aldri stå helt uten forbindelse med "den empiriske virkeligheten" (Steiner, 1993, 134). I romanen styrkes denne forbindelsen ved at bibelfortellingene gjenspeiles i hovedpersonens egen fortelling og gjør tematikken overførbar til leseren. Bildet av Ismael som er bortvist av sin far, Abraham, aktualiseres seinere i en ekfrase der Abraham er på vei til å ofre Isak (s. 124). Det Lindgren langt på vei "bedriver" i sin roman, er å framstille bilder og ekfraser i tråd med det den amerikanske kunsthistorikeren Michael Ann Holly kaller en historisk rekonstruksjon. I det som for alltid er borte, kan fraværet av det fortidige skrives inn i ekfrasen. I si bok *Past Looking* (1996) hevder hun at ekfrasen kan tjene som en allegori når historien skal forstås og fortolkes inn i vår tid. "The vanished past cannot be reclaimed, but the desire to speak images, tell pictures about it persists" (Troelsen, 2007, 257). Dorébildene forteller framfor alt om en kultur som kanskje holder på å bli borte, men der restene ennå kan leses inn i vår tid.

De reelle bildene i en tekst vil ofte være forbundet med retning eller bevegelse i tid, slik tilfellet er i Lindgrens tekst, der leseren tas med på en reise bakover i tid. Samtidig med dette historiske tilbakeblikket, drives fortellingen fram mot et nåtidig slutt punkt. Alle ekfraser (med noen få unntak) og bilder er historiske og står som vitner om "[t]he vanished past". Dorébildene er gjensyn med det glemte, og likevel så gjenkjennelige, nært i tid, men kunsthistorisk fjernt, uløselig forbundet med en vestlig enhetskultur som er erstattet av det

flerkulturelle. Anders Troelsen hevder at kunsthistoriske bilder inngår i fortellinger som angir et tidsspenn i form av et "endnu ikke", et "stadigvæk", et "allerede" og et "endelig" (Troelsen, 2007, 239). Hos Lindgren er det gjenkjennelsen av et *allerede* (kjent) som preger boka, og som gir en opplevelse av at teksten rammer inn det Troelsen kaller en hel periodes "tilbageskuende" trekk. Med Dorébildene "Utdrivelsen fra Paradis" i GT til "Åpenbaringsboka" i NT, danner romanteksten en sirkelbevegelse, der teksten "lukker seg om seg selv", en betegnelse Frye bruker om Bibelen, slik at teksten peker innover, ikke utover (Langås, 1995, 112). Det er denne sirkelbevegelsen som også holder romanen sammen, og som skaper struktur og sammenheng til tross for det flerstemte og fragmentariske. Til tross for at teksten hopper fram og tilbake i tid og rom, mellom fakta og fiksjon, har den, som en anmelder beskrev det da boka kom ut på norsk, "én ledetråd og meningsskaper" (Havrevold, 2008). Med meningsskaper viser hun til Dorébildene som binder romanen sammen, fra skapelse til dommedag. Igjen tar Lindgren et grep som (tematisk) ikke samsvarer med den typiske postmoderne romanen, som kjennetegnes av det brutte og uavklarte.

I en tekst der objektet er gitt eller kjent, vil det kunne bli gjenstand for en objektiv beskrivelse eller gjengivelse, altså innta en mer passiv funksjon i teksten. Den gjenstand som teksten derimot skjuler, sier Langås, må skapes fram gjennom lesingen, og fungerer dermed performativt (Langås, 2010, 81). Overført på romanen *Dorés bibel*, kan bildene bli performative fordi de gjenspeiler noe tidløst og allment som når ut over bibelfortellingens rammer, og som ontologisk knytter seg til vår egen erfaringsverden. Bare slik kan bildene bli noe mer enn stiliserte passive framstillinger. Tekstens detaljrikdom er blant annet et konkret litterært grep som gjør denne tilnærmingen mulig. Betrakteren må lese seg inn i bildet, framfor å lese seg ut av det, sier Jørgen Bakke i en artikkel om "Beskrivelsens retorikk", men han understreker at skillet mellom nåtid og fortid i historiske bilder *er* "svært problematisk". Dette er en av utfordringene i Lindgrens roman, men med et ønske om å få Dorébildene i tale, er det samtidig nyttig å ha i bakhodet at alle bilder gjengir noe av vår egen tid og erfaring, uansett i hvilken epoke de måtte være laget. Som Bakke da også understreker, er alle beskrivelser av historiske kunstverk alltid "nåtidige, litterære aktualiseringer" (Bakke, 2010, s. 87). Med den erkjennelsen in mente vil jeg ta for meg hovedbildene i romanen. Men siden det visuelle er så mye mer enn bare disse åtte bildene, vil jeg først se nærmere på omfanget av dette billedlige materialet ved å dele det inn i to hovedkategorier: Grafiske illustrasjoner og ekfraser.

Grafiske illustrasjoner og ekfraser

Grafiske illustrasjoner

I Lindgrens eget rikholdige forfatterskap står *Dorés bibel* i en særstilling med hensyn til omfanget av bilder. Samtidig som romanen er illustrert med både helsidebilder og deler av bilder som er kopier fra Gustave Dorés billedbibel, gir de seg i fiksjonen ut for å være hovedpersonens egenproduserte illustrasjoner *etter* Doré. Jeg velger å bruke det noe gammelmodige ordet *billedbibel*, da jeg synes det klinger best. Der hovedpersonen sitter og leser inn sin fortelling, har han planer om å gi den ut som bok med bilder. "Det är meningen att den här boken om Doré, boken som jag i min bristfällighet säger i stället för att skriva, ska illustreras med bilder ur själva Bibeln". Han sier videre at han "lovar att ingen ska kunna se skillnaden" (s. 123). Romanen slik den foreligger, er et resultat av den fortellingen han har talt inn på bånd. Hensikten med illustrasjonene kan fra fortellerens side være en indirekte måte å belyse sitt liv på, og når han forteller sitt liv i lys av Dorébildene, blir hans egen livsfortelling en slags ekfrase.

Alle de åtte helsidebildene er hentet fra kjente fortellinger i Det gamle og Det nye testamente. En leser med referanser til kristen kultur, vil gjenkjenne motivene og konteksten de står i. Eksempler på dette er scenen der Jesus blir forrådt av Judas, en annen er bildet av Josef som gir seg til kjenne for brødrene sine.

De mindre bildene i verket, som alle er utsnitt av Dorébilder med bibelske motiv, fungerer også som ledetråder inn i romanens tematikk. Det fins tjueto av disse bildene i den svenske romanen. Illustrasjonene opptrer både midt på, eller nederst på sidene. Ett eksempel på et slikt bilde med klar referanse til bokas tematikk, er utsnittet av Ismael som ligger aleine og forlatt i ørkenen (s. 41). Illustrasjonenes funksjon og referanser til teksten blir klarere etter hvert som leseren trenger inn i fortellingen. Ved en rask gjennomlesing av boka derimot, kan en kanskje ledes til å tro at de ulike illustrasjonene fungerer mer som rene bibelhistoriske eksempler fra Dorés billedbibel, uten en klar hensikt. Men hvert eneste bilde i romanen er en del av teksten. Gyldendal Forlag, som er ansvarlig for den norske utgaven, kan ikke ha sett dette poenget, og uansett ikke tatt hensyn til det. De har nemlig gitt ut sin egen versjon av romanen ved *ikke* å gjengi den nøyaktig slik originalutgaven framstår på svensk. Av de åtte hovedillustrasjonene har de valgt å overse tre. Mens det i originalutgaven er i alt tjueto mindre bilder, har den norske bare tatt med sytten av disse. Hvilke kriterier og begrunnelser forlaget har hatt for sitt begrensede utvalg, er uvisst. Det er underlig å registrere at bildematerialet i

den norske utgaven blir mer og mer glissent utover i boka. Den siste halvdel av romanen er langt fattigere på Dorégjengivelser enn den første. I tillegg til å overse bilder, har forlaget *lagt til* utsnitt av bilder i den norske utgaven som *ikke* er brukt i originalutgaven. Ett eksempel på dette er smale avlange motiv som er tatt ut fra sin helhet fra illustrasjonen "Syndfloden" fra romanens omslagsbilde. Disse "bildesnuttene" er plassert som loddrette "stolper" langs teksten på side 44 og side 145. Da disse ikke forekommer i originalutgaven, må forlaget ha funnet dem passende som utfyllende dekor, uten en bestemt hensikt, eller med referanse til teksten. Dette tyder på at den betydningen bildene har i teksten, er undervurdert fra det norske forlagets side. Poenget er at Dorébildene egentlig ikke er illustrasjoner til en tekst, men en integrert del av teksten.

Utenom det bildematerialet jeg til nå har nevnt (alle fra Dorés billedbibel), er romanen dekorert med grafiske emblem som *ikke* har referanse til Gustave Doré, og som heller ikke representerer noen entydig religiøs symbolikk. Sammen med de arkaiske Dorébildene, gir disse sju emblemene boka et ytterligere "forgangent" preg. Et eksempel på det er et blomstervasemotiv med assosiasjoner til europeisk renessansekunst (s. 21). Innledningssida der tittel, forfatter og forlag er oppgitt, støtter opp om det samme inntrykket; den er dekorert og innramma med blomsterranker og silkebånd. Romanen kan slik minne mer om en klassisk 1800-talls roman, enn en roman fra 2005. Utover at denne åpningssida gir leseren en illusjon om noe som er passé, kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på denne illustrasjonen. De grafiske emblemene fungerer for øvrig som kjærkomne "pausesignal" i en tekst som ellers er uten markerte kapitler eller hovedavsnitt. Leseren må forestille seg at hovedpersonen forteller sin historie sammenhengende, men i biter og brokker, snart i fortid, snart i nåtid. Hans egne pauser og opphold under innspillingen er angitt med mellomrom i teksten. Mellom noen av disse avsnittene er de sju emblemene plassert.

Den mest iøynefallende grafiske figuren er fortellerens egen signatur. Siden han lider av aleksi, konstruerer han en høyst personlig underskrift til bruk i offentlige dokumenter, og forklarer for leseren hva signaturen symboliserer. Signaturen forekommer flere steder i teksten: første gang i forbindelse med arveoppgjøret etter guttens morfar (s. 100), andre gang da han arver farens formue (s. 131) og tredje gang som signatur på det brevet han *ville* skrevet til sine foreldre om han hadde vært skrivekyndig (s. 179). I tillegg har han som veiarbeider risset signaturen sin inn i "den ännu mjuka asfalten", slik at "vem som vill kan återfinna den" (s. 213). Signaturen er gjengitt i alt fire steder i originalen, mens den norske utgaven nøyer seg med å gjengi den tre ganger. Signaturen i asfalten er kort og godt utelatt. Dermed er et klart allegorisk poeng fjernet fra den norske utgaven.

Ekfraser

Den første kategorien ekfraser er malerier som Lindgren lar sin hovedperson referere til fra kunsthistorien, det vil si diverse kunstverk, hovedsakelig med forbindelse til europeisk kunst. Fortelleren viser til et vell av bilder som på ulike måter har gjort inntrykk på ham. Maleriene spenner over et stort tidsrom og representerer ulike kulturer så vel som ulike tematikk. De fleste ekfrasene angir tittelen og kunstneren bak verket, og bare i få tilfeller får leseren flere opplysninger om maleriet. Det er hovedpersonens egne assosiasjoner og erfaringer som utfyller bildet for leseren. Det er altså leserens oppgave å tolke slike ekfraser. I romanen nevner Lindgren nærmere førti kunstmalerere, der han også viser til ett eller flere verk av en og samme maler. Noen få kunstverk er nevnt uten at vi får vite hvem som har malt bildene. Andre kunstnere er kun nevnt med navn, og ikke malerier de er kjent for. Jeg viser kun til et utvalg av de ekfrasene jeg finner mest relevante for min lesing av romanen.

Den andre kategorien er tekster med referanse til Gustave Dorés billedbibel. Disse går som en rød tråd gjennom hele verket. Gitt at Doré har laget illustrasjoner til de bibelske situasjonene fortelleren refererer til i teksten, anser jeg disse tekstene som ekfraser med entydig referanse til et bestemt kunstverk, nemlig billedbibelen. På det grunnlag må jeg som leser anta at fortelleren refererer til faktiske Dorétegninger når teksten omtaler situasjoner fra Bibelen. Overgangen mellom tydelige ekfraser og tekst med "noe ekfrastisk" ved seg er derimot uklar og befinner seg i et grenseland. Det ekfrastiske er en del av romanens særpreg, og vil derfor prege analysen av verket uansett hvilket tekstutdrag det dreier seg om.

I analysen vil jeg konsentrere meg om to hovedkategorier: de åtte helsidebildene i boka og et utvalg ekfraser med referanse til malerier som ikke har med Dorébildene å gjøre. Elementer fra de øvrige kategoriene vil flettes inn i analysen underveis.

Kapittel 3. Dorés bilder. Åtte hovedmotiv

Åtte hovedbilder som nøkler

Romanen har åtte spesielle bilder. Det er kun disse bildene fra *Dorés bibel* som dekker en hel side, og de står uten bildetekst. Bortsett fra det aller første som bare er et utsnitt av originalbildet, er de andre sju gjengitt så å si i sin helhet fra *Dorés bibel*. Disse bildene utgjør en nøkkel inn i teksten og utdyper forståelsen av bokas tema. De er derfor mer enn illustrasjoner. De står til romanens tekst og er en del av den. Som de står i romanen, refererer bildene både til bibelhistorien (som hos Doré), og til fortelleren og til de personene handlingen utspiller seg omkring. De tar opp i seg vesentlige trekk fra hans egen livserfaring, og viser samtidig – i en allegorisk lesing – til en mer allmenn og tidløs pilegrimsreise, med henblikk på de prøvelser mennesket går gjennom.

Gustave Dorés billedbibel kom første gang ut i Paris i 1865 og ble fort kopiert opp i nye opplag på forskjellige språk. De tidligste utgavene besto av hele bibelteksten, slik tilfellet var med den første svenske utgaven fra 1877. I begynnelsen var det kun de velstående som hadde råd til å skaffe seg en Dorébibel, men boka ble snart så populær at den spredte seg til flere lag av befolkningen. Den ble den mest vanlige Bibelen i Skandinavia på slutten av 1800-tallet og formet lesernes fantasi om bibelfortellingene i mange tiår. Noen utgaver ble gitt ut i mindre format og inneholdt færre bilder enn de opprinnelige 242, og ulike miniatyrtgaver av boka gjorde det mulig for flere å skaffe seg en Dorébibel. Når Lindgren i romanen hevder at billedbibelen som fortelleren forholder seg til, består av hundre bilder, er det mest sannsynlig at han har foretatt en egen avregning og kommet ut med en utgave med det magiske tallet 101, da med fortellerens eget bilde inkludert. Hvilken billedbibel Lindgren har latt seg inspirere av, er uvisst, men siden plotet i romanen bygger opp under den ikke-lesende forteller, kan en tenke seg en svensk utgave uten hele bibelteksten som "modell" for denne romanen. Når Lindgren gir ut en roman med tittelen *Dorés bibel*, blåser han støv av en 1800-talls bestselger og av en kunstner som er i ferd med å gå i glemmeboka.

De åtte bildene i den svenske utgaven er knytta til sentrale fortellinger i Bibelen. Jeg bruker her undertekster til bildene fra en bibelutgave som ble gitt ut på Det norske Bibelselskabs Forlag i Christiania i 1891. Tekstforklaringene står ikke i romanen; det ville heller ikke passet inn, siden fortelleren ikke kan lese! Jeg velger denne utgaven fordi den språklig stemmer godt overens med den Dorébibelen jeg selv har og som jeg benytter meg av. Denne utgaven har til sammen 230 bilder. Tittelen på boka er *Bibelen i Billeder*, en innbundet utgave av Dorés bilder som også kom som tillegg til *Norsk Familie-Journal*. Den første delen,

Det gamle Testament [sic], med "Et hundrede og toogfemti Tegninger", ble publisert i Kristiania i 1901. I 1903 kom *Det nye Testament* ut og inneholdt "Otteogsytti Tegninger", alle med korte undertekster. De åtte helsidebildene som brukes i Lindgrens bok hadde følgende titler i Dorés billedbibel på norsk:

1. *Utdrivelsen av Paradis*, 1. Mos. 3. 24 (s. 6 i romanen)
2. *Judas forråder Jesus*, Matteus 26. 47-50 (s. 18 i romanen)
3. *Jakobs kamp med engelen*, 1. Mos. 32. 24 (s. 49 i romanen)
4. *Jakobs drøm*, 1. Mos. 28. 11 (s. 104 i romanen)
5. *Saras begravelse*, 1. Mos. 23. 19 (s. 137 i romanen)
6. *Josef gir seg til kjenne for brødrene sine*, 1. Mos. 45.1 (s. 168 i romanen)
7. *Samsons død*, Dom. 16. 29-30 (s. 207 i romanen)
8. *Dommedag*, Joh. Åpenbaring 20. 11-13 (s. 221 i romanen)

Siden disse bildene er gjengitt i helsideformat, må vi gå ut fra at de står i en særstilling hos fortelleren og hans bruk av *Dorés bibel*. Noen av bildene kommenterer han flere steder i teksten med tydelige henvisninger til motivet (for eksempel Samson i templet), mens andre er kommentert mer indirekte (Jakobs drøm). Bildene får derfor en dobbel funksjon: For det første tolker de åtte sentrale bibelske fortellinger. For det andre knyttes de til fortellerens eget liv. Romanens omslagsbilde av "Syndefallet" signaliserer undergang og fall, og representerer overgangen fra uskyldstilstand og fellesskap til oppbrudd og søken etter det tapte. Utsnitt av det samme bildet er gjengitt i teksten. Av samtlige bilder i romanen er bare to fra Det nye testamentet. Det ene er Judasfortellingen, som også er fortellingen om fall, og som føyer seg inn i syndefallsmotivet. Utvalget av illustrasjoner viser Lindgrens sans for Det gamle testamentet, et verk som har ligget til grunn for mye av forfatterskapet.

Paradokser og motsetninger er menneskets grunnvilkår. Det er menneskets lodd å forholde seg til den ustadighet det avstedkommer. Mye er "oliksiktig", for å bruke Lindgrens eget ord (s. 58). Alt kan snus opp ned i dette dikterunivers, der religionen – med alle sine paradokser – er en selvsagt del av den "motsatsfyllda" og samtidig "komplementært sammanhållna värld", sier Anders Tyrberg om Lindgrens forfatterskap (Tyrberg, 2002, 307). Med Bibelen som hovedkilde søker Lindgren å skape en sammenheng inspirert av *den store fortellingen*, der særlig Det gamle testamente er "den främsta källan", påpeker Tyrberg videre. Med romanen *Dorés bibel* skaper Lindgren en fortelling med et dobbelt sikte: På overflaten

ligger fortellingen om et menneskes livsvandring fra vogge til grav. I et større og utvida perspektiv leser vi inn fortellingen om mennesket fra skapelsen til vår tid.

Romanen er en allegori og kan leses på flere plan. Den har sterke innslag både av religion og psykologi, tidvis er framstillingen så finurlig og komisk at det kan være en utfordring å ta innholdet alvorlig. Og samtidig er romanen prega av et dypt alvor. I min lesing legger jeg sviket fra faren inn som en måte å forstå romanen på. Leseren innvies i farens brev der sviket mot sønnen bekreftes. Denne sannheten kommer aldri direkte for en dag for sønnen selv. Far-sønn-relasjonen bekreftes gjennom hele romanen, gjennom farens dobbeltspill og sønnens påtakelige kjærlighet til sin far. I en allegorisk religiøs lesning, vil forstmesteren, farsfiguren, kunne leses som et bilde på Faderen, slik det ofte har vært vist til av Lindgren-forskere.

Romanens forteller gjengir sitt liv retrospektivt, og med en ujevn kronologi. Fortellingen bølger fram og tilbake i tid. På overflaten er det likevel et livsløp som skildres, og som danner en rammefortelling. Denne livsfortellingen legger jeg til grunn. Samtidig er allegoriens trekk mange og flertydige, slik at realismen aldri kan bli fullstendig. Ironi og paradokser skjuler seg ofte bak seriøse ytringer eller alvorlige påstander. Når sønnen postulerer sitt forhold til faren, oppfatter jeg budskapet like gjerne ironisk. "Det är något säreget med banden mellan fäder och söner. Där finns på sätt och vis grunden för hela världsordningen" (s. 190), sier han et sted i boka, og åpner da samtidig for en religiøs forståelse eller lese måte. I min lesing av de åtte bildene har jeg derimot fokus på tekstens overflatefortelling, der farens svik ligger til grunn for forståelsen av bildene. I lys av en slik realistisk lesning, kommer da utsagnet om båndet mellom far og sønner i et ironisk lys. Til tross for bokas humoristiske trekk, er det fortellingens alvor jeg bygger på i fortolkningen av bildene. Allegoriens underliggende fortolkning kommer jeg inn på seinere.

Bilde 1. Utdrivelse: Syndefallet

I den Doré-utgaven jeg bruker, står følgende bibeltekst til illustrasjonen "Utdrivelsen fra Paradis":

Og han drev mennesket ut, og foran Edens have satte han kerubene med det luende sverd som vendte sig hit og dit, for å vokte veien for livets tre.

Romanen åpner altså med selve urfortellingen om utdrivelsen fra Paradis. Engelen som står sentralt i bildet, har armen utstrakt og viser vei ut av Paradiset, men i Lindgrens tekst kan vi også lese dette bildet som om engelen peker inn i romanen, inn mot teksten på motstående side, en bevegelse leseren kan se på som en poengtering av fortellerens åpningsord: "Här börjar jag säga min berättelse om Gustave Dorés Bibel." Å *säga min berättelse* henspiller på den monologen han kommer til å føre med seg selv. Fingeren i bildet blir bokstavelig talt et frampek om det som skal fortelles. Videre gjør han det klart hvilken utgave av Dorés bibel han er og har vært inspirert av, nemlig den utgaven som kun har bilder: "Vad jag försöker skildra är endast mitt liv med Dorés Bibel, den sällsynta utgåva som bara innehåller bilderna" (s. 7). Samtidig som fortelleren skal framsi eller dokumentere sitt liv med bildebibelen, skal han gjenskape den på nytt etter hukommelsen, da han skal tegne den i sitt bilde – etter Gustave Doré. Det er bemerkelsesverdig at bare engelen, som peker ut av paradiset, er med i bildet, og *ikke* Adam og Eva som forvises, slik det er framstilt hos Doré.



Myten om utdrivelsen fra Paradis er fortellingen om forvisning, straff og oppbrudd. Det er denne myten som setter i gang romanen og er dens driv. Temaet er velkjent og knytter seg til tematikken i verdenslitteraturen, f. eks. i Miltons *Paradise Lost*. Det er historien om fall, og om lengsel etter det tapte, om godt og ondt, men også om menneskets eget ansvar og muligheter. Fortellingen markerer overgangen fra en harmonisk uskyldstilstand til en tilstand av forvisning, men også mulig reetablering. Med løftebruddet, og med det syndens inntreden i verden, er mennesket for alltid henvist til en evig vandring på leting etter det tapte paradiset. I maleriet "Skapelsen" har Michelangelo (1475-1564) benyttet motivet ved at to pekefingerer er i ferd med å berøre hverandre, Guds høyre pekefinger, Adams venstre. I lys av grunnfortellingen om Adam og Eva, som illustrasjonen i boka er hentet fra, fungerer pekefingeren i bildet her som et tegn på moralsk dom og forvisning. Det er det bibelske utgangspunktet. Men her som ellers hos Lindgren gjelder det å sette den bibelske fortellingen inn i fortellerens samtid. Med blikket rettet på romanfigurene hos Lindgren, kan en så spørre seg hvem engelen i dette tilfellet representerer og hvem pekefingeren er rettet mot. Engelen

uttrykker en mild autoritet, men hele skikkelsen framstår med myndighet. Overfører vi bildet av engelen på guttens far, en far som stadig avslører en autoritær holdning, kan det også leses parallelt med farens avvisning av sønnen. Utdrivelsen av paradiset vekker det Mitchell kaller leserens "mental and verbal images" (Mitchell, 1986, 13), slik at det overføres på romanens fortelling om utvisning.

Farens autoritet viser seg framfor alt da han sender sønnen til hjemmet for tilbakestående, en slags "paradisutdrivelse". Det er faren aleine – som uten å rådføre seg med guttens mor – står ansvarlig for denne avgjørelsen, men det er mora som forteller sønnen om farens beslutning. Gutten har forhåpninger om at faren vil sende ham til universitetet i Uppsala eller til "Skogshögskolan", men da ingen av delene blir oppfylt, godtar han stilltiende og motstandsløst sin skjebne i visshet om at faren gjør alt til det beste for ham: "Han (faren) älskade mig, det var därför han på det här sättet gjorde vad han var skyldig mig, hur mycket det än bjöd honom i emot" (s. 70). Uttalelsen kan forstås eller leses som et utslag av avmakt. Kjærlighetserklæringen er hans egen forsikring mot det meningsløse. Men sannheten om faren er at det *ikke* byr ham i mot å slippe ansvaret for sønnen, mens han samtidig gir gutten råd om å "vända blicken framåt" (s. 71). For faren er dette det samme som å si at han nå er ferdig med sønnen.

Sønnen opprettholder sin lojalitet til faren, men innrømmer at han ikke kjenner seg igjen i hans verden: "Jag respekterar far, ja, jag vågar nog säga att jag älskar och dyrkar honom, men hans förklaringar av världen och av tillvarons mysterier har aldrig tillfredsställt mig, jag har aldrig kunnat tro på dem" (s. 68). Likevel respekterer han faren, selv etter at han har vist gutten fra seg, en konsekvens som må forstås som en overmakt det ikke nytter å sette seg opp mot. Den rasjonelle og autoritære er da også skurken hos Lindgren, som til sist får lide av egen dumhet. Utvisningen av sønnen omskrives til en kjærlighetshandling som kamuflerer løgner.

Mens Adam og Eva i paradisfortellingen hadde forbrutt seg mot et løfte de hadde gitt, med utvisning til følge, er barnet i fortellingen uskyldig, og likevel offer for de samme krefter. Engelen i bildet kan leses allegorisk som en utøvende universell dommer, som nådeløst og urettvist like gjerne slår ned på den uskyldige. Som tilfellet er med Adam og Eva, kan det synes som om gutten ikke har annen mulighet enn å godta overmakten og innordne seg under den, men mens disse to forlot haven skamfulle, tar gutten alt i beste mening og innretter seg under de vilkår som gis. I mytefortellingen blir utdrivelsen en logisk konsekvens av ulydighet og hovmod, i Lindgrens tekst blir "utsendelsen", dvs. avvisningen, en følge av forakt som gutten enten ikke forstår eller makter å ta inn over seg.

Sønnen, "min enfödde son" (s. 28) som faren sier, og som han har vært umåtelig stolt av, har gjort skam på hele familien. Det som virker avvikende for faren, det han ikke selv kan gjenkjenne seg i, viser han bort. Parallelt med Edens hage i illustrasjonen av Syndefallet, framstår guttens barndomshjem som et paradisisk fellesskap, her bestående av tre – barnet, mora og morfaren – som til sammen utgjør en form for treenighet mot den rasjonelle faren. I dette fellesskapet blir faren en fremmed. I sin godtroenhet har forstmesteren rydda vei for sønnen og regnet med en arvtaker. Han erkjenner skuffelsen når dette foretakende ikke går. Overføringen av farens planer for sønnen avslører her den voksnes selv. Den uskyldige sønnen, som fryder seg over bildene og historiene i *Dorés Bibel*, provoserer faren fordi han selv ikke finner mening i kunsten og i religionen. I sin frustrasjon og vrede tyr han til trusler og forkynner for sønnen at han kommer til å bli "sjuk ock osund och sinnesslö av det där ideliga bläddrandet i det där helfranska bandet. Vi måste se till att skilja dig från de där pompösa och groteska artonhundratalsfantasierna!" (s. 76). Ikke lenge etter sender han sønnen fra seg til de sinnslidende, de "sinnesslö". Splittelsen innebærer ikke bare atskillelse fra hans nærmeste, men også atskillelse fra Dorés billedbibel.

Før faren sender sønnen fra seg, ut fra guttens "paradis", gjør han opp sin egen status i brevs form, der han erkjenner sin avsky og forakt for gutten. I brevet skriver han at sønnen, med sin aleksi og sin lidenskap for bilder (kunsten), ikke bare har brutt med en stolt patriarkalsk tradisjon, men innført en ny forståelse av tilværelsen som i farens oversettelse står for uvitenhet. Sønnen bryter med den måten faren, og fedrene før ham, har oppfattet tilværelsen på. Aleksien er den "synd" som splitter far og sønn. Uforskyldt har gutten brutt en stilltiende overenskomst i forstmesternes liv, og for denne synd må han vises bort. I brevet, som er en avskjedshilsen til gutten og som blir oppfattet som en pakt mellom dem, uttrykker faren med stor indignasjon og bitterhet at sønnen "representerade ett tillstånd och stadium som vi, i släktträdet, sedan länge lämnat bakom oss" (s. 204). Sønnen velger å tolke brevet som en bekreftelse på farskjærligheten. Han lar likevel brevet forbli uåpnet, ulest. Denne løggen – med rette livsløggen – er kanskje betingelsen og forutsetningen for at gutten mentalt overlever? Farens skam, skuffelse og personlige nederlag er det sønnen som må lide for. Det er barnet som i dette tilfellet må ta konsekvensen av den ansvarliges mangel på innsikt. Når den voksne ikke ser egen tilkortkommenhet, overfører han denne til sønnen, som igjen overlates til seg selv. Han vises ut av fellesskapet og må på sitt vis lete etter det tapte. Hos Milton er utdrivelsen fra Paradis nødvendig fordi det er den som skaper mennesket. Uten denne motstanden ville det heller ikke være mulig å oppnå lykke. En parallell til dette ligger i Lindgrens fortelling, der gutten som forvist får tak i sine skapende krefter.

Engelens pekefinger rettes som nevnt også inn mot teksten i romanen. Pekefingermotivet går da også igjen flere steder. Når gutten selv til stadighet gjør et poeng av andres pekefingre – interessant nok *ikke* av farens – viser det til guttens årvåkenhet og sans for detaljer, enten han legger merke til Petterson i Hugnadens "grova och trubbiga" fingre (s. 19), en mann som for øvrig er svært interessert i guttens mor, eller når han avslører legens hule kranium når han banker seg på "sina framtänder" med pekefingerne (s. 38). Slik tillegges personer karaktertrekk i kraft av en liten kroppsdel. Men det er hans egen pekefinger som får størst betydning for ham selv, idet han med pekefingeren prøver å lese seg inn i Dorébildene og forstå dem, og det er som om han med denne fingerrissingen skriver seg inn i bildenes verden og setter sitt merke i dem: "Vi läste med mitt smala och spetsiga pekfinger" (s. 17), og noe seinere sier han at "mitt pekfinger försöker läsa den högra foten hos Judas" (s. 19). Pekefingermotivet går altså igjen i romanen som en påminnelse om noe av verdi, ofte på detaljplan, men som på en eller annen måte har festet seg i guttens bevissthet, framfor alt gjennom blikket og hans skarpe iaktakelsesevne.

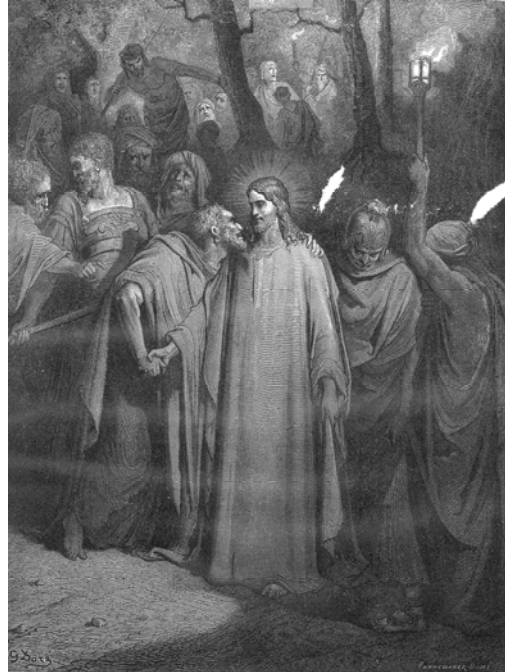
Men det gammeltestamentlige bildet av syndefallet refererer først og fremst til fortellingen om hvordan synden kom inn i verden og for alltid atskilte mennesket fra en harmonisk tilstand. Det er denne fortellingen gutten har vokst opp med.

Bilde 2. Løgn og svik: Judas

Fra den første illustrasjonen inspirert av syndefallet, er det neste bildet hentet fra scenen der Judas forråder Jesus. Det er det eneste Jesus-bildet av de åtte. Under illustrasjonen heter det i Dorébibelen:

Og mens han ennu talte, se, da kom Judas, en av de tolv, og med ham fulgte en stor hop med sverd og stokker; de kom fra yppersteprestene og folkets eldste. Men han som forrådte ham, hadde gitt dem et tegn og sagt: Den jeg kysser, ham er det; grip ham! Og straks gikk han bort til Jesus og sa: Vær hilset, rabbi! Og kysset ham. Men Jesus sa til ham: Venn, hvorfor er du her? Da trådte de til og la hånd på Jesus og grep ham.

Bildet av Judas som forråder Jesus (s. 18) er det andre av de åtte helsidebildene og står til teksten i Matteusevangeliet. Det bryter således med den bibelske kronologien i denne bilderekka, som innledes med syndefallsillustrasjonen og som avsluttes med det nye Jerusalem i Åpenbaringsboka. Dette bildet fra NT kan i romanen leses på ulike måter: 1. Som bidrag til forståelsen av den bibelske fortellingen. 2. Som grunnlag for analyse og kommentar til teksten 3. Som en videreføring av begrepet svik som tema i romanen. I motsetning til innledningsbildet, *Utdrivelsen fra Paradis*, som ikke direkte er referert til i teksten, settes dette andre bildet konkret inn i en kontekst og blir del av handlingen, en scene fra fortellerens barndom.



Fortelleren sitter og blar i billedbibelen sammen med naboen som har kommet på besøk, Pettersson i Hugnaden, en kollega av forstmesteren. Mora spiller piano, faren er på tjenestereise. Gutten forteller til Pettersson at Judas og Jesus akkurat har "kysst varandra", et avgjørende kyss som gutten ennå ikke grubler over, for han er opptatt av at Judas "är starkare och mera vältränad" (s. 19). Lite trolig er det også at han fanger opp den erotiske tiltrekningen mellom Petterson og mora (stedsnavnet "Hugnaden" levner liten tvil om hensikten med besøket). Gutten er ennå bare et barn som lever seg inn i historiene, men bildet er et tydelig frampek på svik han seinere vil stå ansikt til ansikt med i sitt voksne liv. Det er derfor naturlig at dette bildet er ett av de åtte utvalgte. Det passer inn i hans minner og tildragelser fra eget liv, når han forteller.

Blikkene til Judas og Jesus avslører et falsk vennskap fra Judas' side og en uunngåelig tragedie. Ingenting kan forhindre sviket som her ligger åpent i dagen, verken lysskinnet rundt hodet til Jesus på Doré-bildet (gudsnærværet), eller den stoiske ro skikkelsen utstråler, eller slik gutten observerer situasjonen: "Judas var i färd med att förråda Jesus. Om inte en tjänare höll upp en fackla på höger sida, altså på vänster sida inne i bilden, skulle ingenting synas" (s. 19). Judas har overtaket. Situasjonen viser til et historisk fortettet øyeblikk, et vendepunkt som snur opp ned på et maktforhold. Forræderen Judas, som i bildet har overtaket på Jesus, er dømt til å tape etter det store sviket. Jesus, som i bildet er i forræderens varetekt, seirer likevel

til slutt da han står opp fra dødsriket og gjenoppretter balansen. Tematikken i bildet har klare paralleller til farens svik og sønnens underkastelse; på samme måte som Judas' seier var midlertidig og av kort varighet, er farens undergang også nær forestående. Han dør da lynet slår ned i en spiss "stång av koppar" som han har festet til en kabel på hustaket (s. 132).

Utfallet for dåren eller skurken viser seg i begge tilfelle å bli fatalt.

Faren kan tolkes som en forkledd judas, en far som svikter sin sønn. Interessant med henblikk på Judasfortellingen, blir scenen da faren skal returnere fra hjemmet for tilbakestående etter å ha avlevert sønnen sin der. I det han går, gir han gutten en blank tokrone, en mynt gutten tar som tegn på farens kjærlighet og pakten mellom dem. Med tanke på de tretti sølvpenge Jesus verdsettes til, og selges for, har tokronen i dette tilfellet en annen bakside og viser til sviket mot sønnen. Faren "selger" sønnen for en mynt. Farens handlinger på det ytre plan følger et logisk handlingsmønster, mens leseren jo vet at han skjuler forakten han føler for sin "tilbakestående" sønn. Ordene er velformulerte og virker tillitvekkende: "Nu börjar ett nytt skede i ditt liv, du har nya revir att erövra" (s. 71), sier faren til ham ved avskjeden. At en ny epoke begynner, er utvilsomt sant, men hvilket *område* er det han sikter til, og hva skal sønnen kunne *erobre* på et sted for tilbakestående?

I bildet av Jesus og Judas kommenterer fortelleren at den høyre foten til Judas peker oppover. Kroppsdelene, og hender i særdeleshet, gjør Lindgren mange små poeng av. Men her er det foten til Judas gutten fester seg ved og som han med pekefingeren sin prøver å lese og tolke: "hälen är uppåtvikt som om han tänkte springa sin väg" (s. 19), sier han. Kommentaren passer inn i lesningen av guttens skjebne, hvor han kommer til å bli overlatt til seg selv, og hvor den andre, faren, stikker unna og "springer sin vei". Pettersons umiddelbare, fornøyelige og uventa kroppslige kommentar til dette har med Judas' kraftige stortær å gjøre:

"De är egentligen alldeles för stora och kraftiga. Har man en sådan stortå, då stödjer man sig på den och på ingenting annat" (s. 19). Kommentaren er treffende både på Judas og på farens opptreden, slik de begge, i overført betydning, trækker på andre. Lindgren legger inn ørsmå detaljer som humoristiske spor i teksten og lar dem klinge med videre. Han følger i praksis Kristevas råd om å la Bibelen "carve out space for our fantasies" (Kristeva, 1995, 126).

Ansiktsuttrykket til Judas lyses opp av fakkelen til høyre i bildet og er det som fortelleren fester seg ved. Blikket er nærgående og uttrykker falsk intimitet. Håndtrykket mellom Judas og Jesus er fast, som om Judas tvinger seg til en kontrakt med Jesus, mens han med den andre hånda fester et grep rundt Jesus' skulder. Bildet skinner av bedrageri. Når nettopp dette Doré-bildet står i teksten, understreker det sviket. I romanteksten er sviket kamuflert, men avsløres i små glimt da far og sønn skal si adjø til hverandre. Stilltiende

berømmer gutten faren for å gjøre avskjeden fra institusjonen kort og usentimental, uten ytre tegn på det sterke båndet mellom dem som gutten stadig vekker forfekter, et tegn i seg selv på en uavklart og usikker kontrakt. Slik kan avskjedshilsenen mellom far og sønn leses inn som en parallell til håndtrykket mellom Jesus og Judas. Gutten forsvarer farens opptreden betingelsesløst, og bedyrer at han forstår "honom så innerligst väl" (s. 70). Guttens eksepsjonelle hukommelse svikter når han seinere rekonstruerer denne avskjeden mellom dem, et tegn på at han kan ha fortrenget sin egen smerte og i stedet retter fokus på faren. Ved å overføre sine egne reaksjoner og ubehag over på den andre, undertrykker han likevel sitt eget ubehag: "Möjligen klappade han mig hastigt på ena axeln, jag minns inte. Det hela måste ha varit fruktansvärt för honom" (s. 70). Denne traumatiske avskjedsscenen løser sønnen med rasjonelle forklaringer og opprettholder derved balansen mellom dem. I sin uskyldige tillit er han øyensynlig mer opptatt av farens ve og vel enn i sitt eget, et tegn på underdanighet og avmakt han ennå ikke har språk på og forståelse for. Scenen viser hvordan han som barn tar på seg ansvaret for den voksne.

Når fortelleren som voksen ser tilbake på bildet av Judas som forråder Jesus, kommenterer han også atskillelsen fra Dorés billedbibel. Hvis faren virkelig hadde elsket sønnen, slik sønnen velger å tro han gjør, hvorfor skulle han da ikke sendt med ham *Dorés Bibel* – det kjæreste han eier – til hjemmet for tilbakestående? Faren lover derimot at bibelen alltid skal ligge på stuebordet og minne foreldrene om sønnen og vente på ham til han kommer tilbake. Da morfaren dør og gutten får komme hjem til begravelsen på en "artighetsvisit" (s. 95), som faren velger å kalle det, oppdager sønnen at *Dorés Bibel* er fjernet fra bordet. I stedet har faren lagt skinnbibelen inn i et dokumentskap, et skap bare faren har adgang til, og dermed brutt det løftet han gav sønnen ved avskjeden om at "den" (billedbibelen) alltid skulle komme til "att ligga här på salongbordet intill pianot". Farens svik viser seg både i ord og handling. Med godt skjult sarkasme og en undertone gutten ikke er ment å avsløre, bedyrer han at det nettopp er Dorés billedbibel (som faren selv avskyr), som skal minne dem om guttens eksistens: "Varje dag kommer den att påminna oss din existens" (s. 71). For sønnen bidrar Dorés billedbibel til "det ekfrastiske håpet" der historiske bilder "gir resonans i nåtiden" (Kristiansen, 2010, 93). Dette understrekes enda mer da faren tar boka fra ham.

Ved å sende sønnen fra seg til institusjon, har faren isolert ham fra et fellesskap og sørget for at han ikke får tilgang til kunsten. Han skjermes mot alt det morfaren og moren på hver sin måte har gitt ham – gleden og opplevelsen av malerkunst, musikk, religion og litteratur. Denne kontakten har faren brutt. Tapet av sammenheng og åndelig stimuli lever han

stilltiende med, men da han kommer hjem og får se billedbibelen, går det opp for alvor opp for ham hva han er fratatt: "Medan jag blundade lät jag min hungrande själ på några sekunder bläddra sig igenom hela det oerhörda verket, blad för blad, sida för sida, bild för bild. Där, djupast inne i mig, saknades ingenting, inte en figur, inte en linje, inte en skuggning" (s. 103). Som en lydig disippel følger han sin far inn i rommet hvor *Dorés Bibel* ligger oppbevart. Lindgren gir, ironisk nok, faren rollen som ypperstepresten, som den eneste med tilgang til skriftene inne i det aller helligste. Det er en høytydelig handling sønnen er med på: "När vi kommit in i rummet öppnade han dörrarna till dokumentskåpet [...], först den yttre dörren av bonad björk, sedan också den inre av massiv ek". Faren ber ham deretter knele, stille seg "på knä" (102) for å se bedre før han retter lyset mot skapet. Det er faren, rasjonalisten, som har kontrollen.

Faren forbereder og iscenesetter et viktig øyeblikk som han vet vil bevege og ryste sønnen, og han spiller på sønnens forventning: "Så lät han mig med mina ögon se det som fanns därinne" (102). Her inntar faren en dobbeltrolle. Han opptrer skruppelløst og ubarmhjertig overfor sønnen ved å utsette ham for en situasjon basert på løgn og svik (skinnbibelen hans skulle jo ligge framme), mens han samtidig skaper en situasjon tilsynelatende basert på tillit og ærefrykt, der han innvier gutten i en slags hellig pakt. Han spiller på guttens avmakt og lydighet og hans savn etter billedbibelen. Faren framstår som en besluttsom far som vet å gi barnet hva det trenger, men ved å låse inne og gjemme *Doré*-bibelen, har han – ironisk nok – gjort boka enda mer hellig enn den egentlig er, og guttens behov for å se den, desto sterkere. Da gutten med den høyre handa nærmer seg "skåpets brännpunkt" hvor boka ligger og faren ser "vad som var på väg att hända", griper han brutalt inn i situasjonen, slukker lyset, "stängde ock låste dörrarna ock stoppade nycklarna i fickan" (s. 103). Gutten har tråkka over ei grense hos faren; han har dypest sett rørt ved farens ubehjelpelighet. Mister faren kontrollen over *Dorés* billedbibel, mister han også kontrollen over sønnen som han alltid har kommet til kort overfor og som er en stadig påminning om det han selv ikke mestrer i forholdet. Farens mangel på innsikt og språk fører til denne paniske reaksjonen som siden aldri nevnes, men glattes over.

Det er et psykisk overgrep som fortrenses. Sønnen fortsetter å velge et språk som tror på uforbeholden kjærlighet, og gjentar – som et mantra – at han hele sitt liv har vært et elsket menneske. Tapet av farskjærligheten gir seg ulike utslag, men fortrenghningen viser seg også i guttens tilfelle å være nødvendig til han er moden for et oppgjør med den faktiske virkeligheten. Dette oppgjøret klarer han først å ta etter at faren er død. Mora har spilt en betydelig rolle i hele guttens liv, men er påfallende taus og unnfallende når gutten sendes bort.

Når fortelleren siden ser tilbake på bildet av Judas og Jesus, kommenterer han også Peters holdning: "Petrus vänder sig bort, antingen vill han inte ha med saken att göra eller också skriker han svordomar mot soldaterna" (s. 19). Det første stadiet i den firfoldige lesemåten, den historisk-bokstavelige, får her et nytt innhold. Den samme holdningen som her tillegges Peter, kan muligens tilskrives guttens mor, men påskedramaets svik – som Doré-bildet framstiller – er framfor alt knyttet til fortellerens eget farsforhold.

Bilde 3. Oppbrudd og kamp: Jakob

Fra bildet av Judas' forræderi mot Jesus, går Lindgren videre til et Doré-bilde som viser Jakob i kamp med en fremmed, i bildet er den fremmede framstilt som en engel. I bibelutgaven er teksten til bildet kort:

Så var Jakob alene tilbake. Da kom det en mann og kjempet med ham inntil morgenen grydde.

Med det tredje helsidebildet er leseren tilbake i GT, til fortellingen i 1. Mosebok, kapittel 32, der Jakob slåss med engelen eller den fremmede (i eldre norske bibelutgaver forklart som Gud).

Jakob, sønn av Isak, er alene med den fremmede i ødemarka. Han er dømt til å tape kampen, men yter motstand og viser en ukuelig vilje til å slåss. Engelen på bildet holder et fast og overlegent grep om guttens handledd. I Bibelteksten leser vi at Jakob nekter å gi opp kampen før den fremmede har velsignet ham. Selv etter at han (Gud) har rørt ved Jakobs hofte og satt den ut av ledd, kjemper han iherdig videre. Jakob blir til slutt velsignet av mannen/engelen/Gud og får



navnet Israel. På bildet ligger staven som Jakob har støttet seg til, et symbol på vandremotivet, et motiv som vi også finner i John Bunyans allegori. De er alene på en høyde uten vern, med utsyn over et øde, forlatt landskap. Endeløse flater og sletter strekker seg så langt øyet rekker. Jakob synes henvist til naturkrefter og til seg selv i denne kampen. Ingenting rundt ham trer støttende til. Bildet i romanen har ingen direkte referanser til

romanteksten, og kommenteres heller ikke, men fjellmotivet har klare paralleller til jegerpersonens eget liv.

Bildet av Jakob på fjellet har assosiasjoner til Avaberget, fortellerens hjemsted som han arvet etter foreldrene da de døde, eller som han selv sier: "[d]et var vad man erbjöd mig" (s. 48). Passivformen understreker holdningen han har hatt under hele oppveksten mens faren var i live. Valgene har blitt tatt for ham og ansvaret blitt tatt fra ham. I tekstavsnittet parallelt til bildet, er fortelleren en aldrende mann, som har bosatt seg på det stedet hvor han ble født og vokste opp. Han har kommet tilbake til sin barndoms hjemtrakter etter å ha vært borte i lengre tid. En mann kommer gående til Avaberget: "En eftermiddag i våras kom en främling upp till mitt anspråkslösa hus på berget. Han hade grova kängor och en stav i handen, han var klädd i en fläckig overall från arméns överskotts förråd" (s. 48). Den fremmede er imidlertid ute i fredelig ærend; han skal forberede Doréjubileet i Sverige som er nær forestående, og oppsøker mannen som er ekspert på Gustave Doré. Det er altså to menn som møtes på en høyde. Den ene har en livshistorie knytta til stedet, den andre, den fremmede ser med den ukjentes blikk. "Det är ett landskap av betagande skönhet", sier han til den fastboende. "Jag skulle inte säga betagande, sade jag. Snarare vardagslig och uthärdlig. Betagande skönhet är sådant som gör oss förtvivalade" (s. 50). Kampen som har utspilt seg der oppe, har neppe vært hørbar, så når den fremmede betrakter synet fra toppen og lovpriser dets skjønnhet, modererer og korrigerer den fastboende utsagnet ut fra *sin* kjennskap til og erfaringene knytta til stedet, ut fra den kampen det har vært for han.

Med foreldrenes død og utslettelsen av barndomshjemmet, fikk livet hans ny retning. "Så flyttade jag för första gången in i det här huset, fars ock mitt hus, tillfälligt men samtidigt slutgiltigt" (s. 136). Lindgrens tekst henspiller her på evangelieteksten der Jesus har blitt borte for foreldrene og opplyser lærerne ved å si han må være i "sin fars hus" (Luk. 2.49). Hos Lindgren får dette en dobbeltklang. Sønnen er fremdeles tro mot sin far selv etter hans død og flytter tilbake til farens distrikt, til "fars revir" (s. 48). Samtidig vet han på dette tidspunkt at han kommer til å forlate stedet, at han bare flytter inn "slutgiltigt", dvs. midlertidig. Illustrasjonen av Jakobs kamp med engelen kan leses i lys av at fortelleren på Avaberget tar oppgjør med det bestående, og reiser seg mot en overmakt som har definert livet hans. At det kommer en fremmed til Avaberget, er også bilde på kontakten med verden utenfor, og den kulturen han har vært isolert fra og som har satt grenser for hans utfoldelse.

Det er først da han selv skriver seg ut fra hjemmet for tilbakestående, at han begynner et liv uten å være avhengig av andre. Det er først da faren er død, og han begynner å tegne bildene fra Dorés bibel, at en ny epoke for alvor begynner, en prosess mot en frigjøring fra det

psykiske overgrepet han har vært utsatt for, den rasjonaliteten som faren har stått for. Han tegner etter hukommelsen, dvs. at bildene ligger lagret i kroppen. Bildene står for det han opplevde som barn i samværet med morfaren og moren. Når han husker hver strek fra Dorés illustrasjoner, må det forklares med hans evne til identifikasjon og innlevelse. Samtidig som han gjenskaper bibelhistoriene, gjenskaper han også sitt liv. Han tegner fram sin egen fortelling, men nå uten en far som definerer, forhindrer og fratar. Men denne tilstanden av tilfredshet er midlertidig: "När almöket började blomma på sydsidan av Avaberget hade jag bara den mörka himlen kvar på Pesten i Egypten" (s. 136). Det som gjenstår å tegne, er den mørke himmelen i Dorebildet. Traumatet etter farens svik og overgrep demmer seg opp; han klarer ikke lenger å holde de mørke kreftene på avstand. Dette blir klart i måten han beskriver overgangen fra sommer til høst på, da han til sin forundring oppdager at han har glemt hvor forferdelig høsten kan være og at han er "oförberedd" på det som følger med den (s. 138). I alle årene han har bodd på hjemmet for tilbakestående, har han vært beskyttet mot høsten og "knappt lagt märke till den" (s. 138).

Så kommer stormen på fjellet, "som en tjuv om natten", og overrasker mannen på Avaberget. Kroppen hans rystes av krefter som han sammenlikner med naturens villskap der "grener och växter ... ryckts upp med rötterna" (s. 138). Følelser han aldri har kjent, skyller gjennom kroppen og fører til at han må bryte opp fra barndomshjemmet: "Jag fylldes av en skräck som inte kan beskrivas. Hösten skakade inte bara mitt hus och marken som det stod på utan också min själva existens. Tårarna rann och hela kroppen darrade, jag kräktes" (s. 139). Fremdeles lever han i den tro at faren, om han hadde levd, ville ha trøstet ham i en slik situasjon. Nærmest i panikk flykter han da ned fra fjellet sammen med "alle andra små levande varelser", alt som i årenes løp har samlet seg opp (s. 139). I sekken legger han det uåpna brevet fra faren som bekreftelse på kjærligheten mellom dem. Han drar mot byen, et sted hvor han selv er en fremmed.

Den voldsomme rystelsen på Avaberget er en vekker og en oppvåkning. I en typologisk lesning får Avaberget status som et hellig berg, en forklaringens eller åpenbaringsens sted, der noe åpenbares, som på Sions berg eller Ararats topp. Fortellingene er forbundet med en bydende stemme i form av formaning og dernest løfte. Fortelleren som flykter ned fra Avaberget, forlater det kjente og begir seg ut i det ukjente. Det nye som har inntruffet, resulterer i resolutt handling og han velger en ny type fellesskap, i det han erkjenner det inntrufne. Forvandlingen avhenger av at han våger en ny relasjon. Det nye møtet er ei kvinne, en politiker, som taler om at "[m]ännsikorna behöver omvårdnad" (s. 142). Han ber denne kvinnen ta hånd om seg til han kan klare seg selv. Hun bemerker "den tjocka

ränseln" han har på ryggen og de "små, kroniskt inflammerade ögon" (s. 143). De inngår en relasjon som (bl.a.) fungerer som et ganske komisk klient-terapeut-forhold, og i et oppgjør med sitt tidligere liv, velger han å være ærlig: "Jag förteg ingenting. Inte heller försökte jag göra mig större och märkvärdigare än jag var. Hon hade kommit att genomskåda mig" (s. 146). Om han med denne erkjennelsen tar inn over seg løgner, er uvisst. Mye tyder på at han opprettholder tilliten til faren livet ut, noe som jo er tekstens poeng, men denne tillit eller livsløgn er ikke ensbetydende med at han ikke innser utilstrekkelighet og avmakt. Det er også mulig at han innser hva isolasjonen har ført til, uten å bebreide faren, men ved å ta ansvar for seg selv. Sikkert er det at denne oppvåkningen og erkjennelsen, først kommer når faren er borte. Sønnen lar hans ettermæle bli stående. Hans oppgjør er ansvar for å rydde opp i den stormen som har hjemsøkt ham selv.

Fortellingen om Jakobs kamp med den fremmede mannen er først og fremst en fortelling om et underlig maktforhold. Jakob vet ikke at det er Gud han kjemper mot, dvs. hvilke krefter han har med å gjøre, og samtidig ber Jakob om velsignelse fra den samme mannen. Han (den fremmede) er den samme skikkelsen som *både* skader (setter hofta ut av ledd) og helbreder (velsigner). De motstridende handlingene kan peke mot forstmesterens tvetydige opptreden overfor sønnen, der han i en allegorisk lesing kan være et bilde på Gud. Velsignelsen Jakob trygler om, kan forstås som den tillit sønnen selv etablerer i forhold til sin egen far, en tillit han er avhengig av. "Velsignelsen" blir da, paradoksalt nok, tegn på den livsløgner forholdet er basert på. Omsnudd kan en lese inn en velsignelse fra sønnens side når han i sin raushet beskytter og forsvaret sin rasjonelle far.

Når fortelleren som voksen betrakter illustrasjonen av Jakob som kjemper med engelen, kan det gjenspeile en utholdenhet fortelleren selv har vist, og en ensom kamp i møte med krefter han ikke rår med. At fortelleren seinere bosetter seg for godt på fjellet, betyr at han tross alt føler seg hjemme der kampen har foregått.

Bilde 4. Visjon, lengsel: Jakob

Dorés illustrasjon til "Jakobs drøm" er hentet fra teksten i 1. Mosebok der Jakob drømmer at Gud lover å velsigne ham og hans ætt og bevare ham hvor han går. Dermed går velsignelsesmotivet igjen også på dette bildet, og støtter opp om det "ekfrastiske håpet" som motvekt til fordrivelsen. I drømmen hører han Gud si til ham at han aldri vil forlate ham.

I Dorébibelen står følgende tekst til bildet:

Og så kom han til et sted hvor han blev natten over, for solen var gått ned; og han tok en av stenene som lå der, og la den under sitt hode, og så la han seg til å sove.

"Jakobs drøm" er det fjerde helsidebildet i romanen. Vi ser Jakob som har lagt seg til å sove og som lener hodet mot en stein. Han holder vandrestaven med den høyre handa, den venstre støtter han hodet med.

Allegoriens vandremotiv følger også med i dette bildet. Stigen som fører opp til himmelen er fylt av engler på begge sider,

og øverst på stigen sitter Gud selv på tronen, omgitt av et sterkt lys. Da Jakob våkner av drømmen, forstår han at han befinner seg på et hellig sted; han tar steinen han har hatt under hodet og reiser den som et minnesmerke over stedet han kaller Guds hus (1. Mos. 28.22).

Bildet gir fortellingen fra GT en resonans i romanen. Visjonsbildet fra GT er også bildemessig knytta til det siste bildet i romanen, om åpenbaring.

I romanteksten på motstående side leser vi om fortellerens reaksjon etter at faren har vist ham *Dorés Bibel* - i det avlåste rommet. Som Jakob i drømmen, har også sønnen vært utsatt for et syn, og synet har vært så sterkt at det har skaket ham opp, "jag kunne inte låta bli att stå kvar på knä med böjt huvud ännu en liten stund" (s. 105). Stedet Jakob befinner seg på, og fortellerens bok, er omgitt av noe hellig. Kroppsspråket, at han ligger på kne, kan tyde på at han er ydmyk i møte med boka han lengter etter å få tilbake, men farens voldsomme reaksjon da gutten vil røre ved den, kan også ha gjort ham skamfull og forlegen og ute av stand til å løfte blikket. Det er grunn til å anta at sønnen utsettes for et krysspress i denne scenen ved at han vises inn til det forlokkende og hemmelige, og samtidig til det forbudte. Han forvises fra rommet og boka, totalt uforberedt på farens reaksjon og uten noen rimelig forklaring. Det at boka omtales i hunkjønn, gir teksten et tydelig erotisk preg, som i en allegorisk lesning gjør boka til symbol på et erotisk objekt, noe jeg kommer tilbake til i allegorikapitlet.



I denne scenen utsettes gutten for en ambivalens han synes å fortrenge, men som kan være en medvirkende årsak til at han seinere må ta et oppgjør. På tross av farens forvirrende opptreden, fastholder sønnen sin lojalitet og kjærlighet til ham: "Jag älskar min far, men jag har aldrig blivit riktigt klok på honom" (s. 124). Han anerkjenner altså en viss avstand mellom dem, men fastholder likevel kjærligheten som altoverskyggende. Om forholdet deres *hadde vært* tuftet på uforbeholden tillit, ville guttens påståelighet jo vært overflødig og slett ikke nødvendig å gjøre et nummer av. Han må for enhver pris overbevise seg selv om at han er et elsket menneske. Med referanse til illustrasjonen av stigen der Gud Fader venter med åpen favn, kan det være nærliggende å lese inn en lengsel etter en stabil tilstand i forhold til faren. Likevel er det forbindelsen mellom gutten og morfaren som tydeligst lar seg forklare i lys av bildet "Jakobs drøm", et motiv som uttrykk for en harmonisk tilstand uten forstyrrende elementer. I relasjonen til morfaren har gutten møtt uforbeholden kjærlighet. Drømmen eller visjonen om en gudstrone og en himmelstige fra GT, leder over på det livgivende fellesskapet mellom de to i fortellingen.

Da morfaren dør, hentes gutten hjem til begravelsen. Han kommenterer dødsfallet med en viss forundring: "Det var ju konstigt, sade jag, att det var han som skulle dö" (s. 97). Utsagnet antyder et mulig undertrykt ønske om at det hele kunne vært snudd på hodet, at han kunne fått beholde sin morfar og blitt skrevet ut fra Hjemmet om det hadde vært faren som var død. Ved synet av den døde kroppen, assosierer han til Lazarus som ble vekket opp "från de döda" (s. 97). Morfaren er borte, det samme er Dorébibelen, som han anser som "förlorad" (s. 121), men bildene og fortellingen de har delt, lever videre i gutten. Når farens hus seinere går opp i flammer, henger morfarens forstørrelsesglass igjen i treet som et symbolsk blick fra oven ned til barnebarnet. "Det såg ut som om någon uppifrån, från mycket hög höjd, försökta läsa det inträffade" (s. 130). Morfarens blick får karakter av et guds blick ned til menneskene.

På en humoristisk måte beskrives guttens identifikasjon med bestefaren, som heller ikke kan lese. Etter ei kald vinternatt har den gamles hjerne blitt ødelagt etter nedfrysing og dernest opptining, med det resultat at alfabetet er "avdunsta" (s. 16). Dette skjedde før gutten ble født. Alle forsøk på å få bokstavene til å danne mening var nytteløse (som hos barnebarnet), men morfar selv har litteraturen og sin bibel lagret i hukommelsen. Det er disse kildene gutten fødes og næres av og som innvier ham i morfarens univers. Han lærer å se, og lærer da hva han trenger for å leve.

Alt som spebarn sørget morfaren for at gutten fikk se bilder av livet i all sin voldsomhet og gru via Doré. Inntrykkene fra Dorés bibel brenner seg inn i barnet og forblir som en kraft i ham. Han forklarer siden at han ble svidd av bildene og ikke kunne forsvare seg

mot dem fra sin posisjon i vogga. Gutten er også forsvarsløs mot det han seinere skal utsettes for. Lenge før han utvikler et eget språk, skal bildene prentes inn i ham: "Ge honom Döden som kommer ridande i Uppenbarelseboken också! Och Faraos här som druknar i Röda havet!" (s. 9). Med en profets røst, er det som om bestefaren vil forsikre seg om at den lille barnekroppen blir utrustet til en tøff tilværelse alt fra starten av, et frampek om hva som skal komme. I motsetning til guttens far, er morfaren autoritet overbevisende og representerer ingen trussel. Godt rotfestet i den kristen-humanistiske tradisjonen, blir hans livssyn og tro på de religiøse tekstene motkrefter til forstmesterens tekniske og fastlåste forståelse av at livet alltid lar seg forklare med kart og brosjyrer som rettesnor.

Morfaren og guttens nære relasjon står i et eget lys. De er begge på et vis *seende*, og knyttes i en allegorisk lesning til visjon og hellighet. På samme måte som bestefaren vet hva som trengs for å leve, ser sønnen en dimensjon ved Dorés Bibel som selv bestefaren ikke forstår. Denne erkjennelsen avslører han da han har sluttet på skolen og kommer hjem med Albrecht Dürers tresnitt som han har fått i gave. Tresnittene er motiver fra bibelfortellinger, og i følge bestefaren overgår disse tresnittene selv Dorés fortreffelige tegninger. Han utbryter begeistret at Dürer "var större än Doré. Ännu större" (s. 65). Gutten kan ikke skuffe bestefaren ved å motsi ham, men han er overbevist om at "ingen kan någonsin ha kommit till tro med hjälp av Dürers träsnitt" (s. 66). Her opplever gutten seg mer klarsynt enn morfaren, og hans mistro til Dürer kan bero på hans fascinasjon for Dorés realistiske dramatiske framstilling som viste "virkeligheten" gjennom bildene slik det må ha fortont seg i barnets fantasi. I en interartieell sammenstilling av Dürer og Doré, er det kun den siste som kan "frelse".

Gutten beskriver forholdet til bestefaren på en helt annen måte enn når han uttrykker forholdet til faren. Da trenger han ikke postulere kjærligheten med overbevisning, men tar i bruk et annet språk, som da han refererer til et bibelsted Doré har *forsømt* å tegne, men som han *burde* ha laget og som i så fall kunne forestilt de to. Fellesskapet bunner i kunsten og de religiøse fortellingene. Forholdet dem i mellom er nærmest symbiotisk, så intimt at båndene mellom dem (som en navlestreng) snart "måste klippas av" (s. 65), som barnebarnet siden uttrykker det.

Lest i lys av Jakobs drøm, kan gudstronen i bildet ses som tegn på morfaren som autoritet og forbilde, og som i sin visdom og åndelige rikdom har velsignet gutten ved å innvie ham i fortellingene, slik Jakob ble velsignet med et løfte om aldri å bli forlatt av Gud. Himmelstigen mellom Jakob og tronen kan stå som bilde på fellesskapet mellom de to, et bånd som binder dem sammen i en slags pakt etter morfarens død. Tomrommet etter morfaren

erstatte han ved selv å skape og å gjengi Dorés bibel, for der har han "allt man behöver veta" (s. 37). Det er Dorés bilde som gir fortelleren visjonen, der han ser det helliges nedslag i det verdslige. Bildet fungerer klart tropologisk i en firfoldig lese måte.

Bilde 5. Død, sorg: Sara

Det neste helsidebildet viser Abraham som forlater grotten hvor Sara er begravd. Teksten til bildet i Dorébibelen er kort og informativ:

Deretter begravde Abraham Sara, sin hustru, i hulen på Makpelamarken østenfor Mamre, det er Hebron, i Kana'ans land.

Temaet til dette bildet fra GT er død, og død er da også et gjennomgangstema i Lindgrens roman. Mange av snittbildene i Lindgrens tekst er tatt fra syndflodmotivet og uttrykker smerte og død i grufulle detaljer. Barn klamrer seg til hverandre da vannet er i ferd med å skylle dem bort. Døden rammer nådeløst og brutalt. Denne illustrasjonen fra Saras begravelse tar opp i seg døds motivet som framstilles på ulike måter i romanen, og som har ulike nedslag i teksten. Det er et originalbilde fra Doré som fortelleren har sett og blitt fortalt om som barn. Deretter viser det til fortellerens eget liv da han seinere ser tilbake på bildene og hvilke spor de har satt i ham. Han kommenterer selv bildet i sin fortelling.

Fortelleren har et tilsynelatende avklart forhold til at hans nærmeste dør, og han beskriver ingen direkte sorg over tapet. Noe av det første som ble innprentet i ham, var jo nettopp bilder av døden. "Ge honom Døden som kommer ridande", er morfarens befaling til hva barnet skal se. Drap og halshugging, krig og undergang er behørig framstilt i billedbibelen. Med tanke på allegoriens tvetydighet, kan morfarens oppfordring peke på bildets forrang framfor skriften. Når Johannesevangeliet innledes med Ordet om alltings opphav, kan det virke som om Lindgren (fra sitt katolske ståsted) tar tilbake bildet og kunsten



som hevet over bokstaven og skriften. Barnet i vogga skal se svart på hvitt at Faraos hær "drukner i Röda havet!" (s. 9). Når gutten seinere ser tilbake, forstår han at bildene fra Dorés billedbibel har brent seg inn i ham, "[s]om en eld" (10). Mens døden hos Doré er nådeløs og brutal, er bildet av Saras begravelse uttrykk for en naturlig død som følge av alder.

Bildet viser Abraham som ledes ut av grotten, hvor to menn er i ferd med å lukke Saras gravkammer med en stor steinblokk. Abraham snur seg og tar et siste, fortvilt farvel med kona før steinen skjuler den døde kroppen. Han uttrykker en bunnløs fortvilelse over en endelig og definitiv avskjed. Av alle personer i bildet er det bare han som vender blikket mot leseren og som motvillig går mot utgangen, støttet av to menn. Når fortelleren kommenterer bildet, vekker det trolig minner om avskjed i eget liv, siden bildet er så sentralt for ham. Den tunge steinblokka i gravkammeret blir det konkrete tegn på den endelige avskjeden mellom Abraham og Sara. Atskillelsen er total og veien tilbake stengt. Denne scenen er en sterk parallell til den erfaringen sønnen i romanen har gjort. Den smertefulle atskillelsen da faren tok fra ham Doré-bibelen, er hans egentlige sorg. Når faren låser boka inne, er gutten for alltid skilt fra det kjæreste han eide: "[d]okumentskåpet" ... med det "oersåttliga innehåll" (s. 130). Steinblokka foran Saras gravkammer får karakter av den tunge døra i dokumentskapet. Slik leser gutten inn parallelle bilder fra egen erfaring.

Når bildet av Saras begravelse har gjort et så sterkt inntrykk på gutten, er det nærliggende å knytte motivet til tapet av morfaren og Dorébibelen. For å erstatte dette tapet, drives han videre inn i kunsten og de religiøse bildene, fortsetter å tegne sitt liv i lys av Dorés bilder, men han når ett punkt hvor han kommer til kort, da det å kopiere bilder ikke lenger gir den mening han søker. Tegningene er etterlikninger som fyller et midlertidig behov i ham, som har hatt en funksjon, men og sin begrensning. Han skaper ikke noe nytt. Den sønnen han har strevd for å være overfor faren, en slags kopi gjerne, må gjenfinne sitt eget uttrykk. Den forlatte sønnen, den bortviste, må finne tilbake til seg selv. En slik "omvendelse" kan en lese inn i fortellerens beskrivelse av hans rystelse på berget, som blir et radikalt vendepunkt for ham og som må forstås som en symbolsk eller "åndelig" død.

I romanteksten kommenterer fortelleren bildet samtidig som leseren har bildet foran seg. Her opplyser han om at han holder på å avslutte noen av de sterkeste bildene i Gustave Dorés bibel, og "Saras begravning" er ett av dem, altså har dette en særlig viktig plass i hans liv. Han tilføyer for egen del at "Abraham med hundrasextifem år" gjerne ville "begravts bakom samma stenblock som Sara" (s. 136), en tilleggsopplysning det ikke står noe om i bibelteksten. Som så mange ganger når han kommenterer bilder, skinner hans fantasi og egen innlevelse med når han tolker og refererer til dem. Alle bildene tolker han i lys av da han som

barn fordomsfritt og åpent levde med Dorébildene. At han tolker Abrahams eget ønske inn i bildet, kan være uttrykk for fortellerens sympati. Det er mens han selv holder på å tegne "Saras begravelse" han gjør seg reiseklar og forbereder seg på å forlate Avaberget. Noe av det siste han gjør, er å plante "iris och brudslöja på morfars grav" (s. 138). Han står overfor en ny og annerledes avskjed, denne gangen ved at han må bryte opp fra det kjente, fra hjemstedet og fra graven der hans morfar ligger. Det andre bildet han holder på å avslutte samtidig med "Saras begravelse", er "Pesten i Egypt" som han også anser som ett av Dorés sterkeste bilder. Som et frampek om det som skal komme, gjenstår å tegne "den mörka himlen" (s. 136). Det er på Avaberget han overmannes av de mørke kreftene i seg selv.

Men døden som tema framstilles også i mer humoristiske vendinger. I ren sagastil gjør Lindgren det av med rasjonalisten. Når forstmesteren har ominnreda huset til sine eksperimenter med kjemiske stoffer, og isolert rommet med metall, går det galt. Lynet slår ned i kobberspiret på taket og sørger for at huset går opp i brann og tar med seg – ikke bare forstmesteren, men også kona hans. At forstørrelsesglasset til morfar blir hengende igjen i toppen av et tre etter katastrofen, understreker både kunstens udødelighet, og påviser hans skarpe blikk for det estetiske, et blikk som ligger til grunn for at fortelleren fikk bildene brent inn i seg "som en eld", og at gutten så å si overtar morfarens blikk gjennom det "förstoringsglas" som henger igjen etter ham (s. 129). Motivet er påfallende likt Flannery O'Connors karakter i *Wise Blood*, der hovedpersonen Hazel Motes overtar bestefarens briller og ser verden gjennom hans – den døde bestefarens – blikk.

Brannen har også en parallell til liknelsen om mannen som bygde sitt hus på sand, og som fikk sin straff da regnet kom (Matt. 7. 26-27). Med sin sans for humor, legger Lindgren inn et ekko fra evangelietekstene i egen språkdrakt. Av farens død kan vi trekke den visdom at hang etter naturvitenskapelige sannheter fører på avveie. Eller at den som stoler blindt på egne anordninger og egen fortrefelighet, går det ille. I Lindgrens omsnudde verden er det – paradoksalt nok – den grundige mannen (forstmesteren) som bygde sitt hus av mur og betong, som bøter med livet. Antennen av kobber henspiller også på kobberslangen Israelfolket tilba i ørkenen da de begynte å tvile på Guds løfte.

Som foreldrene i romanen, dør også Pettersson i Hugnaden i brann, selv etter at han har fått instruksjoner av forstmesteren om hvordan flatebrenning, "hyggesbrenning", foregår. Det er ikke utenkelig at forstmesteren selv har hatt en finger med i spillet og lest opp instruksjonen for sin kollega, men med motsatt fortegn. Det ender i alle fall med at ilden som skulle vandre "utanfrån och innåt", tar motsatt vei når Pettersson går i gang. Han "tände inifrån og utåt", og Petterson i Hugnaden "återfann man aldrig" (s. 26). Den allegoriske

sjangeren tillater burlesk humor om alvorlige tema. Brannmotivet leder over i scenen der Abraham er i ferd med å ofre sønnen Isak. Fortelleren holder på å avslutte bildet da han selv, plutselig og overraskende, blir avbrutt i arbeidet: "Min penna hade just fullbordat den sista vedpinnen på Isaks rygg och skulle till att göra det första strecket på palmerna i bakgrunden när någon knackade på min dörr" (s. 127). Beskjeden han får, er budskapet om farens (og moras) død. Forstmesteren har blitt offer for flammens rov. Det bålet som forberedes i bibelfortellingen, avverges, og i stedet oppstår en reell brann som får avgjørende betydning for fortelleren. Det er denne hendelsen, brannen, som blir sønnens vendepunkt og som gjør at han skriver seg ut fra hjemmet. Avbrytelsen med Dorétegningen, at noen banker på mannens dør, blir en parallell til røsten i bibelfortellingen som avverger at Isak blir ofret. Ekfrasen spiller igjen på et omvendt liknelsesmotiv. Nå er det faren som dør slik at sønnen kan settes fri.

Sonoffer - og botsmotivet går også igjen i et utsnitt av ett av romanens Dorébilder. Det er i bildet av Ismael (s. 41) som er sendt ut i ørkenen sammen med si mor, Hagar, på faren Abrahams befaling. Bortvisningen er ikke Abrahams eget ønske, men fordi kona Sarah vil bli kvitt den andre kvinnen i mannens liv. På originalbildet i Dorés billedbibel, "Hagar i ørkenen", er både mor og sønn med, men i romanen har Lindgren valgt et utsnitt bare av Ismael. Slik han er framstilt, ser han mer død ut enn levende. Motivet er igjen barnet – den uskyldige – som ofres på den voksnes alter.

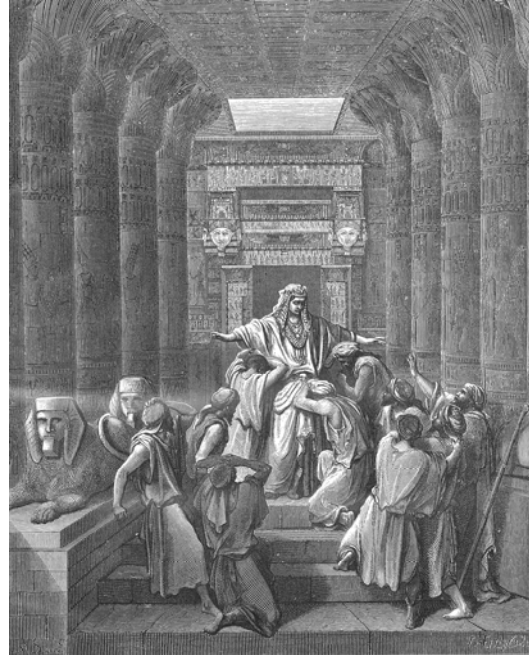
Bilde 6. Avsløring og forsoning: Josef

Det sjette bildet i romanen er ikke tatt med i den norske utgaven; det er heller ikke de to siste helsidebildene som man finner i den svenske originalutgaven. Samtidig som illustrasjonene fungerer som eksempler på hva romanfiguren lot seg inspirere av i sin Dorébibel, angir de (som tidligere nevnt) også klare motiver i romanens tematikk. I forhold til den sjette illustrasjonen, som viser Josef som gir seg til kjenne for brødrene sine, har Lindgren lagt *særlig* vekt på dette bildet i romanteksten og refererer til det flere steder. Det er derfor et alvorlig minus at dette bildet er utelatt i den norske utgaven.

Og Josef kunne ikke lenger holde seg for alle dem, som stode hos ham, og han raabte: Lader hver Mand gaa ud fra mig; og ikke en Mand stod hos ham, da Josef gav sig tilkjende for sine Brødre.

Denne scenen fra bibelhistorien appellerer til vår rettferdighetsans og sympati.

Fortellingen om brødrene som kastet broren i brønnen og deretter lot som om han var død, vekker opprør og harme. Historien om Josef er full av dramatik og følelser. Josef lider for sin godhets skyld, og ofres av sine eldre brødre, ikke ulikt skjebnen som rammet Jesus og som ble iscenesatt av Judas. Den gode må lide for andres misgjerninger. Kan den fornedrelsen Josef har vært utsatt for av brødrene, vekke gjenklang hos fortelleren siden dette bildet kommenteres så grundig? Og når Josef avstår fra hevn, gjenkjenner fortelleren seg i Josef. Også Josef var utvalgt til å lide, men ble forløst og dermed også forfremmet.



Men mens Josef vet at han er elsket betingelsesløst av sin far, er situasjonen for sønnen i romanen på et vis omsnudd. Her møter vi en sønn som *anser seg* utvalgt og elsket av faren, og som velger å tro på en tillit til tross for uholdbare vilkår. Begge føres bort på grunn av andres vrede. Det interessante med begge disse fortellingene er hvilke følger "fangenskapet" førte til. Josef endte hos Farao, og kunne ha brukt den makten han der fikk mot brødrene sine da de seinere kom i nød og trengte hjelp. Men Josef viser et større sinnelag enn det han selv har vært utsatt for. Hevntanken er for ham fjern, og han velger å gi seg til kjenne for brødrene sine og å forsones seg med dem. Når han selv avstår fra hevn, setter han ikke bare seg selv fri, men fritar også de andre for skyld. Han forløser alle i denne forsoningsscenen. Dette må ha fascinert fortelleren. Bare *en* betingelse stiller Josef, – at faren får vite at sønnen lever, at løgnen avsløres. Selv om løgnen om farskjærligheten hos Lindgren forblir uoppgjort for aktørene, har likevel forsoning en sentral plass i romanen. Mens det i Josef-fortellingen dreier seg om forsoning og tilgivelse mellom offer og overgriper, handler det i *Dorés bibel* om at den enkelte selv (her fortelleren) tar ansvar og forsoner seg med de overgrep og misgjerninger som har funnet sted. I det første tilfellet representerer tilgivelsen et kollektivt anliggende, i det andre et personlig individuelt oppgjør. Både Josef og jeg-personen i romanen er hevet over hevntanker eller bitterhet. Josef-fortellingen er både historisk og tropologisk når den brukes som erkjennelse av eget liv.

Dorés framstilling av Josef da han gjør seg til kjenne for brødrene, gir et fryktinngytende inntrykk. Josef, prektig kledd som Faraos selv, står øverst på en avsats under søyler og buelvinger, med armene utstrakt, mens han ser ned på brødrene som i fortvilelse kaster seg for føttene hans. Angst og uhygge preger dem. De venter på dommen. Doré gir inntrykk av at Josef nå har dem i sin hule hånd og *kan* ta hevn, men i motsetning til så mange av Dorés "undergangsbilder", er dette et motiv som står for tilgivelse og muligheter. Muligheter er da også stikkordet i romanteksten som står i tilknytning til bildet. Her forteller Lindgren om et møte som romanens hovedperson og hans venninne (fremdeles riksdagsrepresentanten) har med den tyske journalisten og forfatteren Erwin Strittmatter (1912-1994).

De to er på en reise i Tyskland, der ett av høydepunktene er å treffe denne forfatteren. Strittmatter legger ut for sine gjester om kunstens innerste vesen, og påpeker at mennesket gjennom kunsten virkeliggjør seg selv og viser seg slik det egentlig er, enten det uttrykkes gjennom ord eller bilder: "I konsten och litteraturen, författade Strittmatter, visar sig människan sådan som hon verkligen är. Med varje ord och skiljetecken och i varenda färgfläck och vart streck förverkligar hon sig själv. Ordet och bilden bekräftar hennes innersta väsen, i konsten avlägger hon vittnesbörd om vad hon är som människa" (s. 169). Utsagnet bunner i troen på menneskets muligheter. Strittmatter, som bodde i tidligere Øst-Tyskland, var selv med på jødeforfølgelsene under andre verdenskrig, men deserterte mot slutten av krigen, og skreiv siden mye om sviket. Han var, som Lindgren selv, oppvokst i enkle kår på bygda, og skreiv siden fortellinger med utgangspunkt i landsbygda. Ikke uten grunn vier Lindgren denne forfatteren plass i romanen, selv om stemmen ikke helt finner sin plass i teksten (dette kommer jeg tilbake til).

Det kommer aldri til konfrontasjon mellom forstmesteren og sønnen. Faren dør uten at gutten har vist antydning til opprør eller bitterhet. At sønnen velger en fredeligere vei enn hevners, kommer også tydelig til uttrykk i scenen på Nationalmuseet for kunst der han får jobb som vert og omviser. Da hans lærerinne fra barneskolen dukker opp og gjenkjenner ham, tar han en rask beslutning: "Jag ville inte ge mig tillkänna" (s. 188). Utsagnet minner om tittelen i Josefbildet, bare med motsatt fortegn. Museumsverten får helt uventa en mulighet til å vise lærerinna hva han *tross allt* har klart å oppnå i livet. I begeistring og i "ett ohyggligt, berusande övermod" velger han en vennligsinnet hevn, for "det var nödvändigt för mig att få visa henne, min barndoms småskollärlarinna, vad det trots allt hade blivit av mig, att jag hade övervunnit mina svårigheter, att jag slutligen stod som en segrare i livet" (s. 188). Bildet han peker seg ut og som han vil imponere henne med, er nettopp Bernardo Cavallinos maleri av

Josef som gir seg til kjenne for sine brødre. Med stor innlevelse legger han ut om bildet, alt mens han later som om han leser på metallplaten som er festet til maleriet. Lærerinna oppdager løgnen og melder straks fra til intendanten om sammenhengen. Hun forråder ham. Hennes tidligere elev er avslørt og må forlate "de helgade salarna" (s. 181). Han aksepterer nederlaget og erkjenner sitt overmøte. Ved *ikke* å vise sitt ærlige jeg, nemlig å vedstå seg aleksien, mister han sitt privilegium.

I den svenske utgaven av romanen er den lille "forelesningen" som museumsverten holder om Bernardo Cavallinos maleri, markert i teksten og rammet inne. Det er samtidig den eneste ekfrasen i boka som på denne måten er skilt ut. I tillegg er skriften forminska, noe den norske utgaven ikke har tatt hensyn til. Dette Josefbildet har altså fått stor oppmerksomhet av fortelleren. Det settes inn i en sammenheng med de gammeltestamentlige fortellingene som gutten lærte av sin morfar og som hadde utgangspunkt i Dorébibelen. Samtidig har Josef-fortellingen elementer i seg som klinger med i mannens egne erfaringer og minner. Derneft får bildet en funksjon i hans voksne liv, da han på museet for kunst med stor iver leser og tolker bildet på sin måte og legger Doré inn i sin "lesning". Det er da også dette bildet som avslører og feller ham.

Bilde 7. Oppgjør: Samson

Den sjuende illustrasjonen er den mest dramatiske av de åtte bildene i romanen. Det er ett av Dorés "undergangsbilder" og viser tempelbygningen som raser sammen under Samsons krefter. Dorés billedbibel har denne forklaringen:

Og Samson greb om de mellomste Støtter, hvorpaa Huset hvilede, og støttede sig mod dem; den ene greb han om med sin Høire, og den anden med sin Venstre; og Samson sagde: Min Sjæl dø med Filisterne! Og han bøiede (Støtterne) med kraft; da faldt Huset over Fyrsterne og over alt Folket, som var i det, og de Døde, han dræbte ved sin Død, vare flere end de, han havde dræbt i sit liv.

Historien fra "Dommernes bok" i GT kan kort utdypes slik: Dalila avslører hemmeligheten med Samsons eventyrlige krefter og får ham omsider til å betro henne at om han mister håret, vil også kreftene hans forsvinne. Hun innnyder seg hos ham flere ganger, men er som kjent ute i dobbelt ærend, både som elsker og forræder. Fortellingen er ikke ulik forræderiscenen fra evangelieteksten, hvor Judas innsmigrer seg hos Jesus, hvorpå han like etter overlater Jesus til fienden, – med døden til følge. Dette kan være en grunn til at begge bildene er sentrale i romanen. Da Dalila overgir Samson til fienden, filisterne, stikker de også ut øynene hans og kaster ham i fengsel. Da håret



igjen har vokst ut og han har fått kreftene tilbake, tar Samson hevn. Illustrasjonen viser Samson i filisternes tempel der han støtter seg til de enorme søylene, noe som resulterer i at bygningen raser sammen og dreper alle som oppholder seg i tempelet. Samson er selv en av dem. Likevel framstår Samson som en helt i det godes tjeneste i bibelfortellingen.

Dorés illustrasjon "Samson død" speiler mer enn bare døden som tema i romanen, men tar også opp i seg hva det innebærer å *se* eller å *være seende* i videste forstand. Samson viste seg handlekraftig til tross for sin blindhet, selv etter at filisterne "stak hans Øine ud" (Dom. 16.21). I den tidligere nevnte roman *Wise Blood* av Flannery O'Connor lar hovedpersonen seg selv blinde, og blir dermed, i allegorien, den seende. Hos Lindgren kommenterer sønnen at Samson muligens heller kan ha blitt blendet, at øynene *ikke* ble stukket ut på ham, og han legger inn en annen mulig fortolkning, at han for sin del tror "att han [Samson] bländades", at et lynnedslag, "en blix" (s. 148) kunne være årsaken til hans blindhet. I så fall er Samsons skjebne et resultat av et naturens uhell og ikke en ugjerning begått av mennesker. Gutten viser sin sympati med helten Samson. Farens død kan han vel også forholde seg til som et naturens uhell?

Da romanens jeg-forteller blir med på hotellrommet til sitt nye bekjentskap, riksdagsrepresentanten, er det nettopp en reproduksjon av Rembrandt-maleriet *Samson berøves sitt syn* som henger over senga, "en tavla som ju också hängde i köken hos många krono-torpare hemma i reviret. Det har alltid förefallit mig att den bilden är en aning dubbeltydig. Sticker filistérna verkligen ut hans ögon?" (s. 147-148). Samson, representert

både med illustrasjon i romanen, og gjengitt som en ekfrase over Rembrandt-maleriet, gjør at han får en særskilt betydning hos Lindgren. Som et varsku eller en påminning om at en katastrofe *kan* inntreffe, har det fryktinngytende motivet av Rembrandt vært en del av guttens oppvekst, og så dukker bildet opp over senga på hotellrommet. Den blinde Samson ser ned på det elskende paret, en scene ikke uten komikk når det går over i det tropologiske og personlige! Parallelt med denne episoden får leseren vite at fortellerens øyne på dette tidspunkt er betente. Komisk blir det også når han mener "sannheten" om Samsons skjebne er å finne i originalbildet som henger i Frankfurt, der det er mulig å se hva som egentlig skjedde, "i virkeligheten" (s. 148).

Ett av romanens motiv er sønnens joviale tillit til og lydighet mot en far som ser seg blind på sitt eget. På den måten kan en kanskje hevde at de begge er blendet. Det å bli "seende" er et motiv som går igjen. Gutten ledes i en retning han verken har valgt eller tenkt, men følger de avgjørelser faren har tatt for ham. Han ser, og ser ikke. Farens autoritet fratrar ham muligheten for egne valg. Den isolasjon han utsettes for, resulterer i kroppslige symptomer i form av betente øyne. Rembrandt-maleriet "Samson berövas sin syn" (s. 147) får dermed en dobbel betydning. Gutten har blitt blendet av farens dominans og strever etter å få sin verdighet, eller for den saks skyld, sitt syn tilbake. Da han seinere innleder forholdet til, – og betror seg til – den kvinnelige politikeren, er det et inntrykk av en hjelpeløs og ensom mann hun får, der han ser på henne med "små, kroniskt inflammerade ögon" (s. 143)! I det fellesskapet som oppstår mellom kvinnen og fortelleren, foreslår hun at de skal åpne brevet fra faren og lese det høyt, men han avslår kontant med at det er unødvendig fordi han jo alt vet innholdet. Hadde deres "förbund" vært basert på full tillit, hadde han ikke behøvd å forfekte samholdet igjen og igjen. "Men allting annat får du läsa for mig," sier han til henne, og avslører igjen at han er selektiv i hva han ønsker å se i øynene (s. 149).

En eneste gang opplever fortelleren at bokstavene gir mening og at han har fått evnen til å lese. Det er da han drikker seg full. Samtidig er det han leser en tekst om tegnets tomhet, og om den skrivendes, forfatterens, fare for "torrläggning av sitt eget jag" (s. 161). Prisen han betaler for å kunne lese, er høy, for han mister samtidig evnen til å gå. Episoden er en morsom omskrivning av at teksten beruser.

Kraften lå i Samsons hårprakt, og på ulike måter beskriver Lindgren personers egenskaper i kraft av deres hårpyrd, eller mangel på sådan. Da morfaren har vært ute i kulda vinternatta i minus førti grader, og kommer tilbake som "en skulptur som rest sig ur permafrosten", løsner håret av kraniet "så att han får det i sin hand" (s. 13). Men om han fysisk mister sitt hår, har han likevel sin åndelige styrke og innsikt. Hans indre verden, hans

univers – rikt på kunst – er likevel intakt og udødelig. Litteraturen fortsetter å leve sitt liv og kunsten forblir hans næring og kilde. I *hans* tilfelle er det nettopp mangel på hårprakt som framhever det genuine ved hans personlighet. Verre stilt er lærerinna som framstår uten tilsvarende selvstendig indre kjerne. Hun er ute i det ærend å tilfredsstille "systemet", underlegge seg lovverket og autoritetene, som jo forstmesteren representerer. Så går det da heller ikke bra med henne, og da hun som aldrende kvinne møter sin tidligere elev igjen i Nationalmuseet for kunst, ser han at hans lærerinne fra skolen er "mest krøkt av dem alla, *av hennes hår fanns bara enstaka små vita tussar kvar*" (s. 188, min utheving). Lindgren bruker her beskrivelsen av håret for å fortelle om en svekket kvinne som har misbrukt sin autoritet.

Som en motvekt til lærerinna står den kvinnelige riksdagsrepresentanten, som for en periode blir hans redning. Det første mannen fra Avaberget legger merke til, er at hennes "ljusgula hår, som för övrigt liknade min mors, var oppbundet till en hög valk på huvudet" (s. 141). Det gule håret står i sterk kontrast til lærerinnas få tørre hårstrå. Den gule hårtullen minner altså om mora, men er framfor alt symbol på erotikken. Den mannlige kraften hos Samson lå i håret. Det gule håret minner ham om mora og vekker hans erotiske lengsel samtidig! Og kvinnen får rollen både som "terapeut" og elsker.

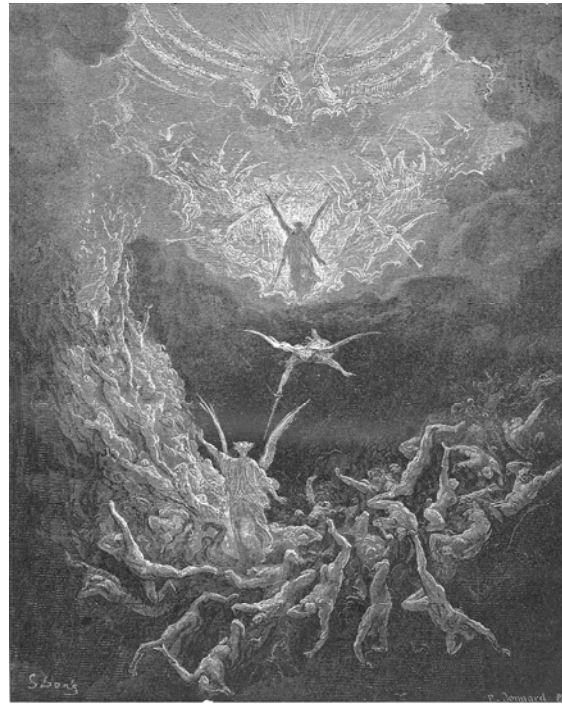
Samsonbildets sentrale plass i romanen viser både til barnets, fortellerens, fascinasjon for Samsons krefter slik Doré framstiller det, og til hans oppvekst der illustrasjonen mer eller mindre var et felleseie, og til slutt hvordan bildet også får en betydning i hans voksne erotiske liv. Bildet skaper ekfraser som går langt utenom vanlig bibellesning.

Bilde 8. Dommedag: avklaring

Som avslutningsillustrasjon har Lindgren valgt Dorés "Dommedag", der det avgjørende oppgjøret for menneskets skjebne finner sted. Hos Doré kommer denne illustrasjonen nest sist i boka med de 230 illustrasjonene, plassert ved siden av det aller siste som viser "Det nye Jerusalem". Igjen er det påfallende å registrere at den norske utgaven har utelatt bildet. Teksten hos Doré tar utgangspunkt i "Livets bok":

Og jeg saa en stor, hvid Tron, og ham, som sad paa den. – Og jeg saa de Døde, Smaa og Store, staaende for Gud, og Bøgerne bleve oplukkede, og en anden Bog blev oplukket, som er Livsens Bog, og de Døde bleve dømte efter det, som var skrevet i Bøgerne, efter sine Gjerninger. – Og dersom Nogen ikke fandtes i Livsens Bog, blev han kastet i Ildsøen.

I motsetning til de andre illustrasjonene som alle viser til hendelser i fortid, er dette bildet fra "Åpenbaringsboka" en framtidvisjon, en utopi. Illustrasjonen framstiller Gud, omgitt av en himmelsk hærs-kare, som utøver sin dom over menneskeheten. Ut fra bildets sentrum, som er Gud Fader selv, tegner Doré en menneskemengde som kastes rundt i en nærmest sirkelaktig bevegelse, mot fortapelse eller evig liv. Mens et mørke ofte preger Doré-bildene, skinner derimot lyset i dette bildet også over de kroppene som kastes i avgrunnen. Kanskje kan betrakteren legge inn et forsonende håp i dette lyset?



Som barn har fortelleren også latt seg inspirere av dette bildet, og gjør seg siden refleksjoner over den smerte man kunne forvente å finne i et så dramatisk oppgjør som illustrasjonen viser. Når han som voksen ser tilbake på bildet, leser han inn en formildende stemme, et forsonende oppgjør, en symbolsk dom. For samtidig som Dorés mennesker "vri-der sig och sjunker sammen och skriar mot himlen" og holder på "att förgöras av en outhärdlig smärta", så "*känner [de] den inte*" (s. 223, min utheving), hevder fortelleren, som et uttrykk for smerten som vilkår, og ikke som en logisk følge av individets eget ansvar. Den gammeltestamentlige fortellingen om dommens dag blir menneskets egen dom over sitt liv. Han har skrevet – eller lest inn – sitt liv i en sammenheng. Han har skapt sitt livsverk gjennom bildene slik han evner å framstille det, uten kapitler, for "*finns kapitel i verkligheten*" (s. 8), undrer han. Bildet blir et uttrykk for fullendelse og forsoning i en uavlatelig pågående skapelsesprosess. "Dommedag" er bildet på en tilstand der lys og mørke kjemper med hverandre, men der menneskene rammes inne av det samme lyset i bildet. Det første bildet i romanen "Utdrivelsen fra Paradis" og det siste bildet "Dommedag", utgjør på den måten en sirkel, en rammefortelling med klar begynnelse (fødsel) og slutt (død), en bevegelse helt i tråd med Fryes lese-måte av Bibelen.

Dersom et menneske skulle dømmes etter sine gjerninger, har fortelleren hos Lindgren lite å frykte. Han har vært from og ydmyk, avstått fra hevn og bitterhet, men uten å være avmektig. Tapet av Dorés billedbibel, boka "han trenger for å leve", driver ham til handling.

"Det är inte en gåva. Jäg er så illa tvungen" (s. 124), sier han selv om trangen til å tegne. I sin iver etter å kopiere Dorés bilder så korrekt som mulig etter hukommelsen, blir mytefortellinger og historiske hendelser omskapt og omformet til egne erfaringer. Dette må være ett av Lindgrens hovedpoeng. Han tegner sitt liv inn i lys av allmenne og tidløse temaer, presentert som bilder av bibelske fortellinger: svik, savn, sorg og skyld, men også forsoning og fellesskap. Bildene har fått mening og innhold uavhengig av den tidsepoken de ble skapt i. "Dommedag" er således et bilde på den enkeltes selverkjennelse og oppgjør med seg selv, et retrospektivt tilbakeblikk på livet. Bildene om død og dom blir bilder om fortellerens eget liv. Dommedag er et punktum han setter for de prøvelser og utfordringer han selv har vært utsatt for.

Så omtaler han da også sin kunstneriske trang til å tegne som sitt livsverk, og som kompensasjon for aleksien forfatter han samtidig sitt liv ved å *snakke inn* sin fortelling på bånd, en slags selvbiografi, en "livsens bok", med utspring i Gustave Dorés bilder. I teksten fra Johannes Åpenbaring er det nettopp boka som er tekstens sentrale objekt. I den skal menneskets liv "skrives inn" og dokumenteres. Ved å fortelle sitt liv, slik mannen gjør, skriver han seg på en måte inn i "Livsens Bog". På den måten unngår han å havne i "Ildsøen", slik faren gjorde, der han både billedlig og faktisk endte sine dager da han brant opp!

I tilknytning til illustrasjonen "Dommedag" bygges fortellingen opp mot sin endelige avslutning og sitt klimaks, da han blant dusinvis av bøker som skal brennes, oppdager Dorés Bibel. Synet av billedbibelen fører til spontan handling, "jag gjorde det väldigaste språnget i mitt liv, jag kastade mig med överkroppen före tvärs över hela världslitteraturen, den som skiljde mig från Dorés Bibel" (s. 228). Bokbålet han er vitne til, kan forstås som uttrykk for det materielle og forgjengelige, der selv det ypperste av litteratur, selve "världslitteraturen", har sin begrensning og si levetid. Men all litteratur må gjenskapes og skrives på nytt, slik han selv har gjort ved å lage sin versjon av Dorés billedbibel. Sluttscenen er en selvsagt hyllest til boka over alle bøker: "Livsens bog" eller Dorés billedbibel eller Bibelen, som er den eneste som overlever bokbrannen ved varmeverket. Komisk blir dette "bevis" når leseren får fortalt gjennom konkrete eksempler hvilke verk som går opp i aske på varmeverket, for verken Freud, Proust, Tolstoj eller Lindgren blir spart!

Men varmen bokbålet avgir omgjøres og resirkuleres til nye energikilder; de tilfører varme gjennom vannledningene til "professorernas villor och våningar och lektoreernas lägenheter och studenternas rum". Disse igjen nyttiggjør seg litteraturen og sørger for litterær "resirkulering". "Den välsignade värmen" er både livgivende og fornyende (226). Det litterære kretsløp fører tilbake til sirkelen i Dommedagsbildet, til en skapelse som pågår

kontinuerlig. Slik lest blir varmeverket en komisk parallell til bildet fra Åpenbaringsboka. På romanens ytre plan utgjør imidlertid bildet et slags endelig og forsonende punktum. Romanen åpner da også med en kort, retrospektiv presentasjon der hovedpersonen tilkjennegir sitt livsløp og sitt mål med fortellingen: "Vad jæg försöker skildra är endast mitt liv med Dorés Bibel, den sällsynta utgåva som bara innehåller bilderna. Hur jag växte upp med den, hur jag miste den men trots allt fortsatte att leva med den. Och jag slutligen som genom ett under återfann eller återerövade den och alltså på nytt, här och nu, har den uppslagen framför mig" (s. 7).

Livsverket er endt. Han har forsont seg med sitt liv. Tegningene etter Doré, kopiene, har gjort sin nytte i den prosessen han har trengt for å finne sitt eget uttrykk. Kanskje en kan driste seg til å si at han nå framstår som den originalutgaven av seg selv han var tenkt til å være? Selv uttrykker han det slik: "Egentligen har jag väl inte längre något behov av min kopia. Nu när jag har originalet" (s. 164). Bare ett spørsmål forblir uløst og forvirrer ham, nemlig det faktum at hans egen bok, kopiene av Dorébildene, inneholder ett bilde mer enn originalen. Hans egen påstand om at alt han trenger fins hos Doré, stemmer likevel ikke? Han må legge til et bilde om sitt liv, "annars blir berättelsen om Dorés Bibel ofullständig och stympad" (s. 138), betror han i forbindelse med den eksistensielle rystelsen han opplever på Avaberget, og som innebærer et vendepunkt. Doré har øyensynlig ikke noe dekkende bilde for denne erfaringen, følelsen av å bli overmannet av uante krefter. "Mitt verk innehåller en bild utöver Dorés. Så där blir jag sittande obeslutsam. Det kanske är den där överskjutande teckningen, extrabilden, som rätteligen är mitt livsverk" (s. 164).

Denne erklæringen kan være en erkjennelse av at verken Doré, eller Dürer for den saks skyld, har vært tilstrekkelig for hans eget oppgjør med si fortid. Overfor det psykiske traumat kan religionens språk komme til kort. Forstått slik blir hans siste bilde et personlig og nåtidig avtrykk, og kan leses som en anerkjennelse av psykologiens inntreden etter Doré. Han gjennomgår en form for renselse, katarsis, for når innspillingen er over, for når alt sammen er utskrevet, sier han, "då ska inspelningen raderas" (s. 127). Han trenger verken lydbånd-optaket eller kopiene av bildene lenger. Han er, som helgenforfatteren i *Hummelhonung*, "blivit botad" (s. 93).

De åtte Dorébildene er i utgangspunktet å regne som historisk-bokstavelige dokument, som første trinn i den firfoldige lese måten. Som analysen viser, blir bildene performative gjennom fortellerens innlevelse og identifikasjon med personene i billedbibelen. Hendelser eller objekter i bildene gir gjenklang til situasjoner og minner fra hans egen erfaring, og slik knyttes de opp mot det tropologiske nivået (tredje trinn) i den firfoldige lese måten, det

personlige nivået. Fortellerens identifikasjon med de religiøse bildene kan forstås dit hen at de har fått funksjon av en renselse eller katharsis. Kristeva hevder at kunsten besitter denne egenskapen, og at den er knyttet til vår imaginære kapasitet til identifikasjon med objektene (Kristeva, 1994, 38). Litteratur og religiøse bilder fungerer da som en renselse, og ikke som en bevisst bearbeiding i psykoanalytisk retning. Fortellerens begjær etter bilder kan forklares ut fra denne imaginære "effektivitet", et tema som kommer opp i neste kapittel i forbindelse med ekfrasene.

Samtidig som det ytre episke forløp er fortolkningens ramme og utgangspunkt, er allegorien uløselig knyttet til fortellingen og del av fortolkningen. I tillegg til fortellerens beundring for Doré kommer hans entusiasme for annen billedkunst fram gjennom hans arbeid på kunstmuseet. Disse bildene – ekfrasene i teksten – er ikke bare med på å kaste lys over fortellerens liv, men de er i høy grad også med og setter farge på teksten.

Kapittel 4 Ekfraser i romanen

I de ekfrasene som ikke er relatert til Dorés bilder, men til andre kunstverk av ulike malere, er Lindgren sparsom med detaljer, men leseren får nok innblikk til å danne seg en formening om hva bildet formidler, eller hva romanens forteller lar seg fascinere av. Bare tittelen vil i noen tilfeller være nok til å sette leseren på sporet, og som Hans Lund også nevner i sin artikkel om ekfraser, kan "bildtiteln", i likhet med ekfrasen, "ge svar på betraktarens funderingar kring vad som händer före" (Lund, 1993, 220). Det kan brukes som en beskrivelse av den måten Lindgren anvender ekfraser i romanen.

I det følgende vil jeg se på et utvalg ekfraser som kan gi leseren nettopp slike "funderinger" og assosiasjoner, basert på korte, men beskrivende kommentarer fra fortellerens side. I møte med all ekfrasetekst er det selvsagt leserens egen dialog med teksten som avgjør hva verket formidler. Det er sjelden, sier Hans Lund, at ekfrasen har til hensikt å avstedkomme "en verbal reproduktion", men betrakteren "mediterar över den, han associerar, kommenterar och supplerar" (Lund, 1993, 217). Liksom de reelle bildene i romanen avspeiler tematikk og episoder fra hovedpersonens liv – slik jeg har argumentert for i kapittel 3 – er også ekfrasene indikasjoner på sentrale motiv i romanen. Høyst ulike som de er, vil ekfrasene gjennom en fortolkning være med på å fylle ut bildet av hovedpersonens liv, hvordan han setter sitt liv inn i lys av malerier og fortellinger, og framfor blir et uttrykk for hans evne til å skape sammenhenger og til å se muligheter.

Kunstverkeekfrasene, de visuelle markørene, kan altså til en viss grad leses inn som en forlengelse av de reelle bildene, som utfyller forståelsen av fortellerens livserfaringer.

Visuelle glimt og avtrykk

Når fortelleren beskriver maleriene han begeistres av, er det nettopp *begeistringen over kunsten* i seg selv, som er poenget. Om Helmer Osslund maler "krapplacksfärgade blomklasar" (s. 182), eller om Carl Wilhelmson maler fiskere på vei hjem fra "söndagens gudstjänst" utenfor Fiskebäckskil (s. 182), eller om Manfred Marklund sovner under sin venns utlegning av "vattenfallet" hos Marcus Larsson (s. 185), så er de alle uttrykk for den aleksirammede mannens evne til å leve seg inn i og la seg inspirere av bilder. Hos leseren vil det være av liten betydning om de nevnte maleriene forblir ukjente, for de gir glimt av en situasjon eller en stemning, en visuell fornemmelse inn i fortellerens syn og sinn. I andre

ekfraser er fargen i maleriet det sentrale, og et uttrykk for hovedpersonens sinnsstemning, slik som i framstillingen av Osias Beerts "Stilleben med k rsb r" (s. 75). Ett av guttens første møter med hjemmet for tilbakestående er en uniformert klesdrakt bestående av skjortebluse og vid bukse, "båda plaggen i samma f rg, en blanding av br nd umbra och terra di Siena. Möjligen også några st nk av cinnober. Och kimr k. Det var en vacker och aningen vemodig f rg" (s. 75). Fargen står til den stemning gutten må ha vært i, men viktigere er det sanseintrykket som har festet seg i ham fra maleriet, og som står som tegn på at kunsten, her representert ved kirseb renes fargespill, trenger gjennom også det trivielle og nedbrytende. Med Osias Beerts maleri i minnet, gir han det konforme, klærne, et anstrøk av kunst og skjønnhet. Lindgren vekker med denne ekfrasen til live et maleri fra 1608, malt i Berlin, for den leser som ønsker   se kirseb rene som gav Lindgren inspirasjon til institusjonens klesdrakt.

Dorébildene, som leseren selv opplever i svart hvitt, står nærmest i kontrast til, paradoksalt nok, de fargerike maleriene som skjuler seg i de øvrige ekfrasene. Her ligger leserens utfordring (og fornøyelse). Det fargespill og den fantasi som assosieres med malere som Paul Klee, Pablo Picasso og Marc Chagall – for   nevne noen av dem som opptrer i romanen – kan tre fram når leseren foretar det Hans Lund kaller en "kreativ tolkning" (Lund, 1993, 219). Ekfrasene har potensial i seg til   gi oss forestillinger om fargerike malerier. Når fortelleren siden nevner Chagall, nærmest i forbifarten, viser det hans evne til   speile kunsten i det han ser og foretar seg: "Morfar  ter soppa ur Rembrandts sk l. Mitt huvud skymtar i en nederkant hos Chagall" (s. 194). Guttens fascinasjon for Rembrandts og Chagalls detaljer, farger og religiøse symboler, gjør at han lever seg inn i, og identifiserer seg med personene i kunstnerens univers, og det er morfar han tar med inn i sin fantasifulle verden, ikke faren. I likhet med Doré malte også Chagall allegorier, der bildene gjenspeiler både kristen og jødisk kultur, og ikke sjelden knyttet motivene sammen med den russiske landsbyen. Gjenkjennelsen beror på konkrete symboler og motiv i bildet, og utvikles i barnets fantasi. Innenfor en ramme av religiøse symboler finner han sin plass "i en nederkant hos Chagall" (s. 194). Maleriets tittel f r leseren ikke opplyst, men om Lindgren sikter til et bestemt maleri er da også uvesentlig. Forfatteren er ikke forpliktet overfor sin leser til   gjengi sitt objekt verken sannferdig eller nøyaktig, og denne frihet benytter Lindgren seg av. Dermed kan han også med letthet forlede sin leser, noe han til stadighet da også gjør.

Innledningsvis nevnes Anders Zorn blant flere malere. I romanen gir fortelleren Zorns maleri tittelen "Drottning Sophia med Bibeln", men det er sannsynligvis en kombinasjon av malerens egen tittel "Drottning Sophia", og fortellerens hang til å inkludere Bibelen der det er mulig. I Zorns maleri av dronningen skimtes riktignok noen bøker i bildets venstre hjørne,



men det er ingenting som røper hva slags bøker hun omgir seg med, og det er heller ikke malerens poeng. Dronningen leser slett ikke. Mektig og selvsikker fyller hun ut hele bildet. Hun er kledd i en voluminøs tyllkjole og sitter uvirksom og avslappet i sin stol. Bøkene utgjør en ørliten detalj, og er så vidt synlige (Brummer, 1994, 210). Det er forfatterens store fordel, sier Hans Lund, at han kan gjøre hva han vil med maleriene, og med titlene også for den saks skyld. Han "supplerar med referenser till element och företeelser som överhuvudtaget inte finns i bilden – eller som bara finns där som en latent möjlighet" (Lund, 1993, 219). Zorn-ekfrasen understreker

fortellerens hovedpoeng, at det er viktigere hva dronningen leser enn hvordan hun tar ser ut.

Ved å la bildene fortolkes gjennom et barns blick, kan motivene gjenspeile barnets forestillingsevne og ha lite til felles med en voksens refleksjon over maleriet. I en av ekfrasene, "Riddarfjärden" av Eugéne Jansson (s. 41), bruker Lindgren den svenske maleren fritt etter egen fornøyelse, tilsynelatende uten noen form for logisk forbindelse mellom tekstbeskrivelsen og det faktiske maleriet. Bildene Jansson malte av Riddarfjärden (han malte flere over samme motiv), er landskapsmaleri med fjorden i forgrunnen. I bakgrunnen skimtes konturene av en by med kirkespir som silhuetter mot kveldshimmelen. Med dette maleriet som utgangspunkt, dikter fortelleren inn at man tydelig, "på andra sidan vattnet", kan se August Strindberg på vei for å "träffa den unga författarinnan Marika Stiernstedt och kanske till och med ligga med henne. Men det blir inte av. Hennes huvud skymtar man i ett av fönstren vid Kornhamnstorg". Den eneste mulige assosiasjon til Strindberg i bildet, måtte være kirkespiret, som til forveksling kan minne om ei toppplue, da fortelleren påstår at Strindberg er kledd i en "lustig stickad mössa" (s. 41). I dette resonnementet blander et barns frodige fantasi seg med en voksens innsikt i de litterære kretser. Her lar Lindgren to av Sveriges forfattere inngå i en tenkt erotisk relasjon. Marika Stiernstedt (1875-1954) var for øvrig oppvokst i et katolsk overklasse miljø, men ble sosialist og var blant annet medlem av

"Svensk-norska föreningen" under 2. verdenskrig. Hennes samfunnssyn og verdissyn er ikke ulikt Lindgrens eget. At hun kobles sammen med Strindberg (1849-1912), kan si noe om hvor betydningsfull hun var, og at hun fortjener å bli husket. Denne ekfrasen er uten tvil den mest originale av samtlige ekfraser i romanen. Ut av et reint landskapsmaleri, skaper Lindgren en fortelling med navngitte reelle personer, der mannens erotiske drøm er drivkraft.

El Grecos maleri av apostlene Paulus og Peter (ca. 1590) er et annet eksempel på en ekfrase som den aleksirammede museumsverten tolker kreativt og humoristisk, men der han "holder seg" til bildet. Originalbildet viser de to apostlene, Peter med nøkkel i handa, Paulus med venstre handa på ei oppslått side i Bibelen. Igjen velger Lindgren en ekfrase der boka og teksten er viktig. Museumsverten forklarer maleriet for sine tilhørere: "På El Grecos Apostlarna Petrus och Paulus har Paulus råkat ut för ett obegripligt men tänkvärt missöde: han försöker peka ut ett viktigt ställe i en uppslagen bok och hans fingrar sjunker rätt ner genom papperet och fastnar och slår rot inne i den mäktiga volymen" (s. 181). Fingrene som her peker på Bibelen, minner om åpningen av romanen, der engelens pekefinger viser retning og handling. Ekfrasen over El Grecos maleri blir et visuelt "gjensyn" med dette fingermotivet, som i sin tur viser til det ene nødvendige, Skriften, representert med bildet. Dette fingermotivet får en nærmest appellativ funksjon i flere scener i romanen, både konkretisert ved Dorés illustrasjon og gjennom ekfraser. Pekefingeren er nevnt tilforlåtelig tilsynelatende uten stor betydning, men gjør teksten kroppsnær og visuell. Punktet fingeren settes på, eller rettes mot, er vårt blikkfang.

Av de nærmere tretti ekfrasene i romanen som ikke har direkte forbindelse til Doré-bildene, er det få som skiller seg merkbart ut. Det blir derfor noe tilfeldig hvilke ekfraser eller malerier i "samlingen" som blir gjenstand for en nærmere analyse i min tekst. Hver på sine måter er de, eller kan være, ledetråder inn til romanens tematikk. De ekfrasene jeg har stoppet opp ved, er de jeg umiddelbart ble nysgjerrig på og fascinert av, og som har ført meg til de opprinnelige bildene Lindgren omtaler. Om jeg skulle risikere å ha tatt feil, har ekfrasene uansett vært en inspirasjon underveis.

I motsetning til lesing av nyere lyrikk, der ekfrasen er mer eller mindre skjult, kanskje abstrakt, kreves det ingen liknende fortolkning av Lindgrens ekfraser. De ligger åpne i tekstens overflate, og er gjenstand for en temmelig fri fortolkning.

Blanke ark, meningsløse tegn

Tidlig i romanen presenterer Lindgren flere malere som av ulike grunner har satt spor hos fortelleren. De første ekfrasene er nevnt i forbindelse med at fortelleren er omviser på Nasjonalmuseet for kunst, her han lar seg inspirere og begeistre til å legge ut sine tolkninger for publikum. Med sin aleksi kan han hevde at bokstavene ikke har mening i seg selv, at bokstavene er døde, og at det er bildene som gir mening. "Inga bokstäver av betydelse" (s. 8) oppsummerer han etter sin korte presentasjon av de seks kunstverkene, der både maler og tittel er oppgitt. De seks ekfrasene innledningsvis blir ikke beskrevet i detalj overhode, annet enn at de alle viser til motiv av lesende mennesker, og at bøkene de har oppslått foran seg er "uleselige", også fordi bøkene er malt uten tekst. Maleriene han nevner er: "Familjen Pesaros madonna av Tizian, Caravaggios målning av evangelisten Matteus, Bertil Almlöfs Ingrid läser Aspenström, Fattighusstyrelsen av Franz Hals. Och Zorns Drottning Sophia med Bibeln. Eller Hoppers Läsande dam i baddräkt" (s. 8).

Det fortelleren ser med sitt blotte øye, er bøker på maleriene som er tomme sider eller ubegripelige tegn. Ekfrasenes overordna idé er her å si noe om bokstavens begrensning, og at den gjelder uavkortet, enten man tilhører det øvrige sjikt eller man befinner seg på laveste trinn, om man er dronning eller tilhører "Fattighusstyrelsen". I fortellerens verden har bildet forrang framfor teksten. På sett og vis kan romanen leses nettopp som en hyllest til det jeg-personen forfekter, nemlig at det umiddelbare i bildet overgår det en tekst kan framstille. Uten å gå inn på striden mellom ord og bilde (paragone), er det interessant å se hva forskning har påvist, nemlig at synssansen overgår andre sanser i forhold til å fange opp inntrykk. I en artikkel om ord-bilde-relasjoner, skriver A Kibédi Varga om et sinnets hierarki, bygd på en rekke eksperimenter, der "hörsel och syn är mer utvecklade än de övriga sinnen", og at av disse to igjen står synsevnen øverst nå det gjelder å ta i mot informasjon, "överlägsen till och med hörseln" (Varga, 1993, 106). Synsintrykk er jo nettopp guttens aller første minne, han som helt fra han ble født, har blitt utsatt for bilder. Det er som om Lindgren her allerede i spebarnet, legger inn et forsvarsverk, eller et slags overskuddslager, mot det som siden skal komme.

Voggemetaforen står for tilstanden av førspråkighet, da gutten ennå befinner seg i tegnets verden. Bildene utnytter Lindgren som et semiotisk "potensial" i gutten, og prenter inn i ham et slags "motdepressiv" som seinere blir en forbindelse over i språket. Det er Julia Kristeva som bruker begrepet om det tapet individet er utsatt for i overgangen mellom det semiotiske og det symbolske, fra sanseerfaringer og over i tegnets verden som innebærer språklig kompetanse. Om barnet i denne overgangen ikke får de rette stimuli, ikke etablerer

en trygg posisjon over tapet av mor, vil savn og melankoli kunne følge av oppbruddet, og barnet vil siden måtte forholde seg til et tap av objektet (Kristeva, 1994, 26). Teorien hun her bygger på, er en videreføring av Freuds ideer. I romanen kan dette psykoanalytiske blikket være en måte å lese eller forstå forholdet mellom far og sønn på. I en forenklet (og upresis) modell, kan man si at i guttens første leveår, befinner han seg i en verden der bildene (det semiotiske) er hans stimuli, i en harmoni med de eller den andre (mor, morfar). Bruddet med denne tilstanden representeres med farens uforstandige, begrensede språk. Hans mangel på forståelse for guttens lidenskap for bilder (religion, kunst), fører i fortellingen bokstavelig talt til atskillelse og oppbrudd ved at faren skyver gutten fra seg. Kittang har formulert denne overgangen, oppbruddet fra bildene som "ein brutal prosess", og understreker at det viktigste et barn står overfor er å klare denne overgangen "utan sjelege sår" (Kittang, 1998, 22). Romanens hovedperson er på mange måter utrustet til å tåle atskillelsen som må komme, samtidig som han vil komme til å leite etter billedbibelen resten av livet. Lindgren berører det psykoanalytiske, men er samtidig ute med et tilskudd, en forsikring til han som er forlatt om at han likevel ikke er det. Ikke uten grunn er også denne romanen – som en del av triptyket – innlemmet i et nådebegrep.

Fra et psykoanalytisk ståsted vil fortelleren være drevet av en trang til å finne tilbake til det tapte, til de opprinnelige tegnene, til det opprinnelige språket. Følgelig ligger det et bildebegjær til grunn i oss, sier Kittang, et begjær som alltid har "vore uttrykk for ei av menneskeslektas djupaste drifter" (Kittang, 1998, 27). I romanen blir det en besettelse, en drift for fortelleren, å finne tilbake til det tapte, både i bokstavelig forstand (Dorés billedbibel), og i overført betydning (selvrespekt, identitet). Det er denne besettelsen etter det tapte objektet som Jacques Lacan beskriver med begrepet *demand*, et begjær som aldri kan tilfredsstilles. Hans teorier er en videreføring av Freuds tanker. Når jeg-personen åpner fortellingen sin med å si at "[m]ellan mig och världen har det aldrig funnits några bokstäver", antyder han sin forankring i bildenes verden. Sluttscenen, der han finner igjen den ekte Doré-bibelen, kan forstås dit hen at Lindgren insisterer på en slags mulig gjenforening og gjenopprettelse, men gjensynet er uansett tegn på kompensasjon for tapet. Det er inntrykk fra hovedpersonens bokstavelige billedverden som danner ekfrasene i teksten.

Innledningsvis settes altså leseren på sporet av ett av bokas sentrale tema. I Lindgrens vell av bilder og referanser til *både* bildekunst og litteratur, vil selv den minste gjenkjennelse støtte opp om og berike leseopplevelsen. I det øyeblikk kjente kunstnernavn dukker opp i teksten, som for eksempel Käthe Kollwitz, Paul Klee, Marc Chagall og Pablo Picasso (s. 170), er vår erfaring med deres kunst vakt, og i et kort streif skapes et fargeinntrykk i form av et

image. Med noe kjennskap til Edward Hoppers kunst, er navnet nok til å skape forestillinger om motiv av ensomhet, mangel på kommunikasjon og innslag av fremmedfølelse, gjerne i grell kontrast til sommerlige, lyse omgivelser. Vekker ekfrasen noe av denne fornemmelsen, angir den i så fall en stemning som kan følges videre inn i romanen, hvor guttens hengivenhet og lyse sinn settes opp mot farens strenge rigide livsanskuelse. Tittelen han setter på Hoppers maleri er verdt å dvele ved: "Hoppers Läsande dam i baddräkt". Den er en konstruksjon, ikke Hoppers egen. (Fortelleren kan jo heller ikke lese titler!).

Det egentlige maleriet museumsverten viser til i forbindelse med Hoppers maleri, har tittelen *Hotel Room*, fra 1931, der ei kvinne sitter på senga med ei bok oppslått foran seg på fanget, aleine på et hotellrom (Kranzfelder, 1995, 46). Det er sommer, og hun sitter på sengekanten i noe som kan ligne ei badedrakt, men som etter datidas mote nok heller er undertøy, ikke ment for badestranda. Fargene er lyse og varme. Teksten i boka er ikke synlig, dvs. Hopper har ikke malt noen tegn på de oppslåtte sidene. Tilskueren, som i dette tilfellet er hovedpersonen i romanen, ser bare to blanke ark. Museumsverten, som hele tida må skjule sin aleksi, lager seg opp egne titler som harmonerer med det *han* ser i bildet, all den tid teksten til



bildene er utilgjengelig for ham, og han heller ikke kan be om å få dem lest opp for seg. Den originale tittelen *Hotel Room* er langt mer nøytral enn fortellerens egen: *Läsande dam i baddräkt*. Tittelen appellerer til vår fantasi og fungerer språklig langt bedre enn Hoppers egen nøytrale tittel. Lindgren konstruerer her en ekfrase, men *en lesende dame i badedrakt* eksisterer som motiv i ekfrasen til Hoppers bilde *Hotel Room*. Dette knepet gir forfatteren mulighet til å beskrive et maleri som ellers ikke

ville gi leseren assosiasjoner til hans poeng, nemlig bokstavens begrensning, eller i romanen – vertens behov for å fri seg fra uleselig tekst. Den oppkonstruerte tittelen gjør at ekfrasen blir mer visuelt tilgjengelig, og den vekker en viss nysgjerrighet. Dette eksemplet fra Hopper viser nok en gang at det ikke er problemfritt å skulle lete opp originalmaleriene som skjuler seg i de tekstlige referansene i *Dorés Bibel*.

Hovedpersonen eller museumsverten leser og tolker bildene på sin måte *på grunn av* sitt handikap, og ser derfor dybder andre ikke nødvendigvis evner å se. I maleriene legger han inn all sin lagra livserfaring, og bruker den. Fordi han *ikke* kan lese, må han frigjøre seg fra

teksten med de korrekte opplysningene. Et sted under sin innspilling med båndopptakeren sier han at "all skrift är behärskad". Det er den skriftlige framstillingen, teksten, som ofte får oppmerksomhet, mener han, og dens begrensing kan ikke måle seg med det umiddelbare i den spontane eller personlige fortellingen. Han står derfor som forteller friere enn den lesende, for den lesende står i fare for å se seg blind på titler og uvesentlige detaljer. Museumsverten vegrer seg naturlig nok for å nærme seg teksten og betrakter derfor maleriene på avstand. Distansen til bildet fanger inn helheten. Lindgren gir den ikke-lesende oversikt over landskapet i galleriets verden. Nærlesingen på "den lilla metallplattan" (s. 188) er et overmodig skalkeskjul for å innbille sitt publikum at han selvsagt kjenner til den eksakte informasjonen. Han *er* på sin måte lesende. Den aleksirammede omskapes til kunstneren som tolker bildene inn i sitt meningsunivers, og med stor innlevelse og integritet forkynder og legger ut den billedlige teksten, helt til han blir avslørt og forrådt av lærerinna. *Han* er på en måte satt fri fra loven, fra bokstaven som binder, mens hun, den bokstavtro, fanges av sitt eget hovmod. Seieren hun innkasserer er taperens hevn. Scenen fra "de helgade salarna" (s. 181) skaper en omvendt ekfrase, en liknelse snudd på hodet. Den gamle ensomme kvinnen, synderen, tar på seg den selvrettferdiges rolle, fariseerens, og setter seg til dommer over "den seende".

Rammen som skapes rundt fortelleren som museumsvert, kapsler ham inn i en verden som for ham er et speilbilde på det hellige. Kunstmuseet utgjør en egen romdimensjon i romanen. Museet er konkret og avgrenset, og det opererer innenfor sitt eget lukka system. Samtidig hever det seg ut over tid og rom, over i det universelle og tidløse univers, der menneskets forestillingsevne er forbundet med evnen til å tenke i bilder. Kunsten hører både til det nåtidige og det urtidige – det som alltid og allerede fins og må tolkes på nytt. Denne overbygningen omkring teksten ville ikke framstått like klart om det ikke hadde vært for det nærsyn eller nærblick Lindgren samtidig benytter seg av. Det er barnets blick som er fortellingens forankringspunkt, og med det sikter forfatteren seg mot mikroskopiske punkt. Det er de konkrete detaljene, de personlige kommentarene, innlevelsen og begeistringene som fokuserer leserens blick mot tekstens objekter. De små metallplatene som er festet ved hvert maleri, blir uvesentlige, og titlene overflødige. De er døde objekter, og vil ikke kunne få bildet i tale. Et sted i teksten heter det at den store kunsten har med erfaring å gjøre, den "stora konsten som erfarenhet" (s. 52).

I en morsom artikkel "Kunsten å gå på kunstutstilling", skriver Sigrid Lien om utfordringen det er å møte kunsten i lokalet uten at man "famler etter katalogen" (Lien, 2010, 262), men lar seg fange inn av bildene, og ved egen erfaring, kunnskap og sanseapparat ser

hva som egentlig utspiller seg i dem. Det er den måten museumsverten i romanen alltid har møtt bildene med. Med romanen viser Lindgren at også de historiske bildene må leses inn i en sammenheng som har mening og som gir en eller annen form for gjenklang inn i vår tid, og i våre liv. Fortellerens egen frigjørende påstand når han ser tomme ark og ubegripelige tegn, er at bokstavene uansett har sin begrensning. "Det fins en gräns för vad bokstäver kan säga!", sier Lindgren både i *Dorés bibel* og i *Pölsan* (Lindgren, 2002, 50). Det er et ekko fra Paulus' brev til Korinterne om at "[b]okstaven slår i hjel, men ånden gjør levende" (2. Kor. 3.6). I *Pölsan* settes sitatet i forbindelse med en av romanens sentrale personer som hevder at der fornuften eller begripeligheten må melde pass, der kommer kunsten inn. Paulus' formanende ord om ikke å være bokstavtro, peker over i en lese måte som setter fri fra loven.

Museumsverten leser teksten indirekte gjennom bildene der også bøker inngår. "Sidorna i de uppslagna böckerna var vita eller skuggade i blått eller grått och saknade i allmänhet tecken" (s. 8). Tegnene (bokstavene) har, bokstavelig talt, ingen makt over ham, mens hans fantasi er en drivkraft som skaper mening og sammenheng. Den sammenhengen kan oppstå når vi fantaserer og forestiller oss bilder, sier Kittang, og har med en ekspansjon ut over vår bevissthet å gjøre. Vår bildebevissthet når ut over det faktiske og over "mot det som ikkje er", hevder han. Bildet eksisterer i spenningen som oppstår når det faktiske settes ut av kraft, og man strekker seg mot det som ikke er (Kittang, 1998, 196). For fortelleren i romanen er nettopp fantasien i seg selv meningsbærende. Likevel er bildene forbundet med bøker, der fortellingene fins, og der bibelfortellingene for ham står over alle andre fortellinger.

Frye mener at kravet til sannhet og sannsynlighet har kommet inn og forkludret synet på Bibelen, mens det i antikken ikke stiltes slike krav, og da det heller ikke var en klar forbindelse med subjekt og objekt. Frye mener at kravet til sannhetsgehalt langt på vei har utryddet bibelteksten i den vestlige kultur. Om *Gud* kan ha mistet sin funksjon som subjekt eller objekt, så kan han være "begravet i et dødt sprog" (Frye, 1982, 60). Hans grunntanke er at Bibelen må forstås på nytt om den skal gi ny mening der mening er gått tapt, noe Lindgren følger opp i sitt forfatterskap. Frye hevder at når Bibelen *har* overlevd i århundrer, ligger noe av forklaringen eller hemmeligheten i alle de oversettelses- og fortolkningsprosesser den har vært gjennom, med de farer det innebærer. Språket kan miste sin mening og sin poetiske magi, og oversetteren kan bli bundet av en bokstavtro fortolkning og en "korrekt" gjengivelse. Fortelleren i romanen blir således representant for en forbilledlig oversetter, frigjort fra den bokstavtros fortolkning.

Fortolker - og oversetterrollen leder over i en ekfrase av den lærde Hieronymus. Han var en av de mest markante bibeltolkere og oversettere innenfor den kristne tradisjon, og en

av kirkefedrene på 300-tallet. Hieronymus viser seg å være del av Lindgrenfortellerens oppvekst, i form av en reproduksjon på veggen.

Den hellige Hieronymus, oversetteren

Hieronymus er kjent for sin oversettelse av Bibelen fra gresk og hebraisk til latin. Denne oversettelsen, "Vulgata", (som brukes ennå med noen endringer i Den katolske kirke), ble på et kirkemøte i Trient mer enn tusen år etter hans død, erklært "like hellig som grunnteksten"



(Odden, 1999, 3). For sitt arbeid med å oversette og tilrettelegge bibelske tekster, ble Hieronymus kanonisert til helgen. I *Dorés bibel* opptrer han i forbindelse med at bokas hovedperson sendes på hjemmet for tilbakestående.

I bagasjen finner gutten en kopi, en reproduksjon av den franske barokkmaleren, Georges de La Tour (1593-1652).⁴ Ekfrasen er sparsom med opplysninger om selve bildet, men mannen husker hva han pakket ut av veska den første dagen på hjemmet: "Invirad i nattskjortorna låg reproduktionen av Georges de La Tours Den helige Hieronymus botgörelse, alldeles som om också den med sin svarta träram och den uppslagna Bibeln, sannolikt i hans egen översättning, hade varit ett av mina klädesplagg. Förut hängde den

bredvid Ankarsrumskaminen i mitt rum. Den hade blivit lätt bucklad av värmen" (s. 75).

Bildet finner han altså blant de klærne mora har pakket ned og sendt med ham, og som skal minne ham om rommet hjemme. At varmen har gjort bildet bulkete, er en opplysning typisk for Lindgren. Tittelen signaliserer fromhet og bot. I originalbildet (som henger i Nationalmuseet i Stockholm) er Hieronymus i ferd med å piske seg selv i sin botsgang.

Kristne symboler som korset og Bibelen, samt en hodeskalle – påminnelsen om forgjengeligheten – taler sitt språk om fromhet og lydighet. Avkledd og knelende ser vi den lærde helgen i det han skal til å svinge reipet over sin aldrende kropp. Den røde kardinalkappa

⁴ Se også Paal-Helge Haugens *Meditasjoner over George de la Tour*, der et religiøst språk fastholdes og fornyes gjennom ekfrasetekster.

og kardinalhatten forteller om hans tilhørighet til presteskabet. Maleriets farger og objekter må ha fascinert den lille gutten og kan ha "brent seg inn i ham", slik han beskriver hele sin oppvekst med bilder. Pisen i mannens hånd må ikke minst ha gitt næring til barnets fantasi.

Bibelen som står oppslått fremst i bildet, er Hieronymus' egen, Vulgata, i hans egen "översättning" (s. 74). Igjen velger Lindgren motiv der boka er sentral, men her er det ingen tvil om at boka virkelig er Bibelen. På grunn av sitt arbeid med religiøse tekster, og for sitt engasjement for å sørge for gratis utdanning til fattige barn, ble Hieronymus etter sin død erklært helgen for bibliotekarer og *oversettere*. Den lærde mannens evne til å trenge inn i skriftene på ulike måter og på ulike språk, er et interessant perspektiv i sammenheng med Lindgrens roman. Hieronymus evnet å gjøre bibeltekstene lettere tilgjengelige og samtidig mer forståelige. Med *Dorés bibel* er Lindgren på sin måte med på å fornye den kristne teksten. Det arkaiske språket i de gamle skriftene blir i Lindgrens språkdrakt en frisk og annerledes måte å forholde seg til bibelteksten på.

Men bildet er ikke bare interessant med tanke på bibeloversettelse, men også på grunn av sin dramatiske tematikk. Hvorfor sender mora med gutten nettopp dette bildet? Hva har det gjort med et barnesinn å ha en reproduksjon av en mann som er i ferd med å piske seg selv, hengende på veggen? Hvorfor skal dette motivet minne ham om barndomshjemmet? Hvor viktig bildet har vært for ham, går fram av måten han omtaler det på, nærmest som om det er blitt en del av ham selv, noe han identifiserer seg med, "som om også den (reproduksjonen) ... hade varit ett av mina klädesplagg" (s. 75). At den kraftige rødfargen og de konkrete symbolene i bildet har fascinert ham, er lett å forstå, men handlingen i bildet kan like gjerne ha vært gjenstand for guttens fascinasjon, for selve piskeslaget, bildets klimaks, er overlatt til betrakterens fantasi. Intensiteten i bildet ligger i det som *ikke* er malt, i piskeslaget, som hvert øyeblikk skal utføres og ramme den nakne overkroppen. Kraften i slaget, hvor pisen vil treffe, den brennende smerten og merkene i huden – alle disse mentale inntrykkene overlates til betrakteren selv. I det ligger bildets magi. Dette bildet er det mora ønsker at gutten ikke må glemme når han flytter hjemmefra. Det er som et frampek på det symbolske piskeslaget faren gir ham etter å ha degradert sønnen til en fiasko (noe sønnen ikke tar inn over seg) og forlatt ham. Da sønnen pakker ut reproduksjonen, har faren just dradd fra stedet.

Hieronymusekfrasen tar opp i seg et skyld-strauff-motiv. Når Hieronymus skal til å utføre handlingen på seg selv, er det fordi han ser sin egen begrensning og forgjengelighet, og erkjenner den makt som ligger i presteskabet og som lett kan misbrukes. Maleren har understreket helgenens menneskelige trekk ved å male ham avkledd. På dette tidspunkt i fortellingen, da gutten pakker ut sin reproduksjon av helgenen, er han selv i ferd med å bli

avkledd. Alt den samme dagen (på institusjonen) blir han fratatt sine egne klær og må skifte til den klesdrakta som hører til på stedet. Hans identitet og originalitet er således tatt fra ham; han skal anonymiseres. Da han ankommer stedet, er han også, i overført betydning avkledd, da faren anser ham som ubrukelig, og ikke lenger er å betrakte som forstmesterens "enbårne sønn". Dommen over gutten kan uttrykkes indirekte i form av en diftongøvelse i klassen: "Kaaaooos! Fiiiaasko! Idiiiooot!!" (s. 31). Slik scenen er framstilt, er det snarere farens nederlag som kommer til uttrykk, ikke guttens, da gutten selv har en usvikelig tro på å være utvalgt, noe han selv uttrykker når han sier: "[J]ag var utstött och privilegierad" (s. 85). Gutten tar straffen som pålegges ham, uten å protestere. Denne mangel på motstand har klare paralleller til påskedramaet i måten Jesus møter det uunngåelige på. Men det bibelske språket klinger med i en litt annen versjon enn den vi kjenner fra før, og typisk for Lindgren. Her er det sønnen i fortellingen som *tar skylden på seg* for at faren skal gå fri, og som i en allegorisk lese måte gjør ham (sønnen) til et sonoffer. Samtidig er det fortellingen om en svekket sønn som vises bort av sin far, altså en omvendt liknelse om den fortapte sønn. Guttens første dag på hjemmet rommer dermed den paradoksale forestillingen om gutten som både frelser og fortapt. Som Hieronymus er han avkledd og naken, men samtidig utrustet med en begavelse ut over det vanlige.

Nattverden. Ikonet.

Sammen med jeg-fortelleren, omviseren på kunstmuseet, vandrer vi som lesere rundt i kunstgalleriets saler og tar del i hans begeistring over maleriene. Fra det ene bildet beveger han seg snart over til det neste, et prinsipp Lindgren konstruerer hele teksten sin ut fra. Han griper et poeng, et tema, en idé, for like etter å gå over i et nytt, og gjerne helt ulikt det han slapp. Motivene spenner over et variert register. Under en av sine vandringer stopper han opp ved et ungarsk ikon. Han forklarer for tilhørerne: "Den ungerska ikonen här till höger visar den uppståndne Kristus. Ur såret i hans sida växer en vinranka, lugnt och inte utan behag plockar Kristus och äter av vindruvorna. Motivet finns även i litteraturen: människan som mättar sig med sina egna söta utsöndringar" (s. 188). Kanskje finner Lindgren opp dette ikonet, men det er uansett en spore inn i det kristne mysteriet, der ikonet knytter sammen oppstandelsen og nattverden i ett og samme motiv.

Beskrivelsen av ikonet knyttes direkte til den forvridde nattverdscenen i *Hummelhonung*, og ekfrasen skaper dermed en forbindelse mellom *Dorés bibel* og den foregående romanen i triptyket. Det hellige utført gjennom nattverdshandlingen kommer til

uttrykk på helt ulike måter i de to bøkene. I ikonet er nattverdhandlingen framstilt på en original måte, men knyttet til Kristus som den forbilledlige. Vindruene i bildet som vokser ut av såret, symboliserer nattverdsvinen, manifestert som Jesu blod, kroppens egne utsondringer. Kristus drikker altså sitt eget blod, og inntar med det nattverden. Ikonet spiller også på Jesu egne ord om at han er "vintreet". I *Hummelhonung* er scenen framstilt heslig og motbydelig. Den forekommer i forbindelse med at Olof, den ene av de to døende brødrene i romanen, inviterer kvinnen som steller ham, til å ta del i hans spesielle "måltid". Olof nærer seg blant annet på kroppens egne søte utsondringer som han klemmer ut av sine væskende byller. Det er denne væsken, "saften eller nektarn", han inviterer kvinnen til å smake på. Når hun tar i mot invitasjonen og "drikker" saften, tar hun del i en slags omvendt nattverdhandling. Det hellige treenige aspektet i handlingen gjenspeiles i antall blemmer: "Tre blemmor, det hade han utprovat, gav honom en tesked full" (Lindgren, 1995, 111). Scenen har også allusjoner fra Bibelen, da Olof forsikrer henne om at den (væsken) smaker som honning – "[d]et är som honungen" – forsikrer han, som et ekko fra GT med løfter om det lovede land, som "flyter over av melk og honning".

I likhet med Kristus drikker Olof sin saft, "sitt blod", eller det som i ikonet blir omskrevet som vin. Men i motsetning til Kristus er den døende mannen ingen forbilledlig stedfortreder for Frelseren. I stedet for å være drevet av kjærlighet til nesten (broren), ligger hans velbehag i hatet. Når han i denne scenen tilbyr den andre "vinen", trekkes det hellige ned og gjøres – ikke bare kroppslig – men heslig. Kvinnen forbereder deretter en forsoningsscene der de to hatefulle brødrene kan dø en fredfull død, og kvinnen selv har blitt lutret og rensset, blitt "botad" (s. 93). Erkjennelsen viser tilbake på helgenens botsøvelse. Ved å inngå i fellesskap og solidaritet med *den andre*, ved å ta i mot Olofs "vin", overskrider hun sin rolle som medmenneske og påtar seg en helgens rolle. Anders Tyrberg skriver i si bok *Anrop och ansvar* at det forbilledlige hos Lindgren, som jo helgenene står for, først kommer til sin rett når mennesket blir i stand til å lytte "neråt" og hører "de andras rop" og følger det (Tyrberg, 202, 364). Lindgren tar tydelig avstand fra den motsatte forestilling der mennesket i sin fromhet fristes til å imitere Kristus selv, til å herme "uppåt". Denne vertikale bevegelsen, å trekke det hellige bokstavelig talt ned i skitten der menneskene befinner seg (Hadar og Olof), er igjen et trekk han har felles med den katolske forfatteren Flannery O'Connor.

Når Lindgren viser til ikonet som bilde både på oppstandelsen og på nattverden, gjør han det med en kort og presis beskrivelse som er konkret, kroppslig og original. Det hellige, det abstrakte, går veien om det konkrete og sansbare. Tyrberg ser en klar parallell mellom Lindgren og Jacob Böhme, som i sin mystikk la stor vekt på fornemmelsen og det sanselige.

Det som skjer i menneskets indre, må vises gjennom et ytre, konkret språk. Lindgren "skyr abstraksjoner", skriver Tyrberg, og "gestaltar även inre skeende i yttre, sinnligt påtagliga, gärna absurda eller paradoxala relationer" (Tyrberg, 2002, 307).

De bibelske allusjonene er også del av en konkret og enkel syntaks, ofte løsrevet enhver direkte sammenheng med bibelteksten. Når fortelleren gjengir møtet med helgenforskeren (i *Hummelhonung*), innleder han med å si: "Nu var det en föreläsning i församlingshemmet i Norsjö" (s. 92). Innledningsordene er tatt direkte fra evangelieteksten: "Nå var det en mann der på stedet som...", en ytring hvor leseren forventer en fortelling med et radikalt vendepunkt. Den ekfrastiske åpningssekvensen med de tre ubetydelige ordene *Nå var det*, skaper en forbindelse over i den store tidløse fortellingen.

Alt det ikonet symbolsk innebærer, tilbys som en mulighet i teksten. Dette perspektivet er verd å se i lys av ikonets og helgenens funksjon i moderne lyrikk/litteratur i dag, der disse derimot er forbundet med tap. I sin artikkel "Byzantiske bilder" sier Louise Mønster at det tradisjonelt har handlet om at "billedet af den hellige person skal træde i stedet for den hellige selv" (Mønster, 2011, 38), slik Lindgren langt på vei bruker ikonet i sin ekfrase, som del av *den store fortellingen*. Den nyere ekfrasens formål er heller forbundet med et fravær eller tap, der ikonet kan skape et nærvær av det fraværende, slik at det som er usynlig kan skrives fram og bli synlig. Med utgangspunkt i dette kan det, paradoksalt nok, skrives inn og skapes et nærvær i teksten, sier hun (Mønster, 2010, 37). Ikonet er da løsrevet sin religiøse tradisjonelle kontekst og oppstår som ekfrase i en form for ny ikke-religiøs kontekst. Det opprinnelige ikonet, som mer enn noe annet befester en from kristen lydighetstradisjon, anvendes altså for å bekrefte dette tomrommet. Mens moderne lyrikk lar seg inspirere av ikonet for å skape et nærvær i en tekst som anser det religiøse for tapt, forholder Lindgren seg til det hellige, her representert ved ikonet, som en del av det kristne språket og dermed også som en mulighet.

I forlengelsen av nattverd-motivet i den ungarske ikonen, følger tilgivelsen, som i *Dorés bibel* tydeligst kommer til uttrykk da fortelleren som museumsvert tolker et maleri av Bellini foran sine tilhørere i salen.

Tilgivelse

I en allegorisk lesemåte får forstmesteren karaktertrekk av Gud selv, eller av yppersteprest, eller like gjerne av Guds sønn, som når sønnen i fortellingen beskriver sin far som "han som bar hela reviret på sina axlar" (s. 20). Siden går faren opp i røyk og utslettes. Brannen fortærer

og dreper, og gir samtidig grobunn for ny vekst. Når faren dør, settes sønnen fri. Symbolikken leder over i lidelseshistorien. En av ekfrasene beskriver den oppstandne Kristus som også har vært utsatt for brann. Museumsverten forklarer: "Här ser vi Bellinis Den törnekrönte Kristus. Den är målad vid samma tid som Luther inledde sitt uppror mot kyrkan. Tavlan visar tydeligt att Kristus förlåter allt. Han är kraftigt restaurerad efter en svår brand, elden har svett hans hår och törnekrona" (s. 182).

Ekfrasen er kort, men konkret og kroppslig. Igjen viser det seg at omviseren har funnet opp sin egen tittel på maleriet: "Den törnekrönte Kristus" viser sannsynligvis til Bellinis



"Christ's Blessing" (år 1460), som henger i Stockholms kunstmuseum og viser den oppstandne Kristus. Referansen til Luther stemmer dårlig tidsmessig, men er i tråd med den aleksirammedes måte å tolke bildene på. Bellinis maleri framstiller Kristus i en sørgelig forfatning etter tre dager i dødsriket. Ilden har svidd håret og tornekrona og kjortelen er revet i stykker. Igjen retter Lindgren blikket mot håret for å få fram et karakteristisk trekk ved personen eller situasjonen. Håret er svidd. Beskrivelsen kan minne om den Lindgren gir av håret til den usympatiske lærerinna, som med sine små vite hårtjafser, "tussar" (s. 188) er en av tekstens

tapere. Det er kun omviserens egen fortolkning som ligger til grunn når han sier at bildet *tydelig viser* at Kristus tilgir alt. Bellini maler den oppstandne Kristus med menneskelige trekk, og gir betrakteren mulighet til å identifisere seg med det svake. Det er dette Julia Kristeva skriver om i *Svart sol*, i artikkelen om Hans Holbeins bilde "Den døde Kristus i graven" (1521). Hennes lesing av religiøse bilder er sentral for min lesing av *Dorés bibel*, der de religiøse bildene får funksjon som renselse eller frelse.

Kristeva tar utgangspunkt i at Holbeins framstilling av den døde kroppen utelukker forhåpning eller forestilling om gjenoppstandelse. Maleriet er bare tretti centimeter høyt. Betrakteren ser Kristus ligge i en likkiste uten utgang fra undersiden. Det er nesten ikke klaring mellom kroppen og gravsteinen over liket. Steinen framhever kulden og den stive kroppen, og liksvøpet gir liten beskyttelse. Holbein framstiller lidelsen menneskelig og utilslørt, og forenkler lidelsen "for å gjøre den tilgjengelig for oss" (Kristeva, 1994, 111). I møtet med Holbeinmaleriet kan betrakteren gjenkjenne sin egen død og totale forlatthet. Den

tilstand Kristus befinner seg i, er et uttrykk for brudd mellom Kristus og Faderen og Kristus og livet. Denne avbrytelsen, også kalt hiatus, kan ses som bilde på den enkeltes mange atskillelser i individets psyke, hevder hun. Men mennesket har en symbolsk kapasitet til å foreta imaginære eller symbolske operasjoner, som gjør det i stand til å identifisere seg med den døde. Det totale fraværet i bildet er et fravær individet tar opp i seg og gjør til sist eget, og på den måten renses eller "restitueres" for sin egen forlatthet. "Kristi forlatthet tilbyr oss en imaginær bearbeidelse av dette helvete," skriver hun (Kristeva, 1994, 124). Kristevas tolkning av Holbeins bilde kan sannsynliggjøre det intense forholdet gutten har til de kristne bildene, og som skaper mening i det meningsløse han er overlatt til.

Lindgrens poeng er å gjøre det hellige menneskelig eller kroppslig, slik at identifikasjon med objektet i bildet er mulig. Når fortelleren legger inn en opplysning om at Kristus i bildet er kraftig restaurert, er det som om han legger sin egen erfaring inn i motivet. Med tilbakeblikk på eget liv, har han selv erfart en symbolsk død da han ble bortvist, atskilt fra sine og overlatt til seg selv. Fortelleren legger sin egen forlatthet inn i bildet av den ustelte Kristus, og trekker ut det han selv trenger, nemlig tilgivelse. Ved å tolke bildet for tilhørerne i salen, får utlegningen karakter av en hellig handling, der han forkynner tilgivelsen i lys av sin egen renselse. Han unnlater å peke på andre detaljer ved Kristus-skikkelsen i bildet, men gjør et poeng av det ikke-opphøyde i bildet. I *Anrop och ansvar* skriver også Tyrberg om det hellige i form av det konkrete og nærværende, og viser til at det hellige like gjerne framstår som en motsetning til det opphøyde. Det hellige kan like gjerne fins i "det nedstørtade, i det monstruösa, i det ofullkommliga och formlösa" (Tyrberg, 2005, 247). Lindgren trekker med denne ekfrasen det hellige ned og stiller det der menneskene befinner seg.

Spørsmålet leseren stiller seg, er hvordan romanens jeg-forteller kommer til rette med svik, atskillelse og tap, og der han fra et psykologisk ståsted er totalt overlatt til seg selv. I Lindgrens verden "overlever" han isolasjonen på tross av, og på grunn av. Det er på grunn av sin identifikasjon med de kristne fortellingene – representert ved bildene – at han så å si "blir båret over", for å bruke et bilde fra *Hummelhonung*.

KAPITTEL 5. Romanen som allegori

Mens det hos romantikeren fantes en lengsel etter en forening der tid og sted opphørte og individet kunne gå opp i en meningsfull høyere sammenheng, er den postmoderne allegorien snarere et uttrykk for desillusjon og avstand, skriver Unni Langås i sin artikkel om Paal-Helge Haugens *Ei natt på jorda* (Langås, 1995, 116). Der viser hun til Paul de Mans drøfting og oppgjør med romantikken og dens tro på sammenheng og forening mellom subjekt og objekt, eller av tegn og ting. Den postmoderne allegorien vil ikke påberope seg muligheten for å overskride tid og rom, men tvert i mot påvise begrensingen i tilværelsen, sier hun videre i samme artikkel. En tekst som er hevet over tid og rom (hos Haugen er det Esaiasteksten), må settes i sammenheng med leserens evne til å se teksten som relevant for seg og sin tid (Langås, 1995, 115). Denne utfordringen gjelder til en viss grad for Lindgrens roman, som sjangermessig befinner seg i et grenseland mellom det moderne og det postmoderne, og der grunnteksten jo også er Bibelen. Lindgren ville neppe brukt begrepet nåde om triptyket om det ikke var for å antyde håp eller muligheter, og nåde er ikke noe postmodernisten uten videre stiller seg bak, ei heller troen på at de store fortellingene – eller *den store fortellingen* for den saks skyld – fortsatt gjelder. Den allegoriske lesningen forutsetter tilhørighet til eldre tekster, og i romanen befester Lindgren denne tilhørigheten. Om han likevel anser språket som begrenset og tidvis mangelfullt, så forfekter han med romanen en tro på den religiøse fortellingen.

På samme måten som bildene hos Doré ikke i utgangspunktet *er* allegorier, men først *blir* allegoriske i møte med teksten, blir bibeltekstene allegoriske i den kontekst de står i. Tekstene i NT leses ofte allegorisk i lys av GT, noe den firfoldige lesemåten ivaretar.⁵ I det følgende vil jeg vise hvordan lesing av bilder og ekfraser leder over i det allegoriske og hvordan den allegoriske teksten utfordrer og påvirker leseren. Det framgår også av analysen at Lindgren henter inspirasjon fra postmoderne allegori, og samtidig bryter med denne sjangeren.

Leserens utfordring i møte med allegorien

Allegori kommer av det greske ordet *allos* som betyr "annen", og *agoreuein/agoria* som betyr "å tale", altså det å si noe annet. I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* beskrives allegorien som en uregjerlig størrelse, i det den til stadighet skifter karakter, og

⁵ 1. historisk- bokstavelig 2. Typologisk – NT eller kirken 3. Tropologisk – det enkelte menneske 4. anagogisk – eskatologisk (framtid)

motsetter seg "any attempt at strict and comprehensive definition" (Preminger, 1993, 31). Allegoriens to nivå stimuleres av hverandre, men følger ingen gitte regler, og leseren må forholde seg til minst to nivåer samtidig. Under de to nivåene i *Dorés bibel*, skjuler teksten også andre underliggende nivå, som igjen er konstruert over et mangfold av intertekstuelle referanser, der Bibelen, folkediktning, fiksjonsromaner, malerier, illustrasjoner og musikalske referanser er de mest framtrædende. Allegorien utfordrer leseren til å tolke og avkode tekstens mangfold, og mest sannsynlig sitte igjen med en opplevelse av at alt likevel ikke er avklart. Den moderne allegorien krever at vi kan ha to tanker i hodet samtidig, sier Gundersen i si bok om allegori. Leseren "oversetter" fortløpende fra den første "egentlige" eller *egne* betydninger til den andre og figurlige, som er den man egentlig vil ha oss til å forstå (Gundersen, 1999, 15). Jeg finner utsagnet noe forenklet for komplekse tekster, der sjangere blandes og glir over i hverandre. *Dorés bibel* er ei bok som utfordrer til mer enn to tanker i hodet samtidig, og som oppfordrer leseren til å la seg rive med av det burleske og usannsynlige, i en tillit til at det skjulte og uforklarlige setter i gang prosess. En kan ikke si at ett lag i allegorien er viktigere en det andre.

Allegorien som sjanger har røtter tilbake til mellomalder og klassisisme. I noen av de mest berømte litterære verk er allegorien gjennomført fra begynnelse til slutt: "Sustained allegory was a favorite form in the Middle Ages when it produced masterpieces" (Abrams, 1985, 5). Klassikere som Dantes *Divina Comedia* eller Bunyans *Pilgrim's Progress* er eksempler på slike "helstøpte" allegorier. Lindgren – og mange nåtidige forfattere med ham – blander like gjerne sjangere og overlater til leseren å skille det ene fra det andre. Det er leserens oppgave å fortolke det som ikke sies direkte.

I si bok *Allegory* drøfter Jeremy Tambling forskjellen mellom å lese for å finne den bokstavelige mening og å lese allegorisk, og stiller spørsmålet om hvorvidt det i det hele tatt er mulig å snakke om en reindyrka allegori. I stedet er han opptatt av tekstens mangfold, og hevder at det er mer fruktbart å snakke om at "all writing is allegorical" (Tambling, 2010, 2). Han peker på at den postmoderne allegorien – i motsetning til den tradisjonelle – ikke skriver i *en* bestemt sjanger, men at den er mer fragmentert og usammenhengende. Meningen i den postmoderne allegorien lar seg ikke avkode med tekstens underliggende eller tilsvarende mening, hevder han. Leseren forholder seg til en tekst som kan gi "scraps of meaning", og der de billedlige uttrykk, som jo kjennetegner allegorien, kan sammenliknes med en rebus. Til en viss grad er dette dekkende for Lindgrens roman, men fordi teksten bygger på en episk lineær tråd, mister ikke leseren retningen, slik Tambling omtaler allegorien. Men det er interessant å følge ham videre i tankegangen når han trekker paralleller til Freuds oppfatning av drømmer,

der sanseintrykket er det vesentlige og det som er gjenstand for mening. Disse bildene, "pictorial image", omformes til ord når de blir forklart, og derfor er rebusen "a form of writing, as is a dream, which is a form of allegory", hevder han. Allegorien som rebus er en tekst skapt over konkrete bilder, "concrete images" (Tambling, 2010, 160). Og nettopp det konkrete billedrike språket er Lindgrens varemerke i *Dorés bibel* og i andre romaner. I knapp og konsis stil skaper han allegoriske scener, ofte ved å lede oppmerksomheten bort fra tekstens handling, over i en ny scene, et nytt bilde. Et eksempel fra hotellrommet i storbyen: Når romanens hovedperson går til sengs med riksdagsrepresentanten, nevnes ikke erotikken direkte, men blikket er retta mot Samson-bildet over senga. Så kan dette bildet vekke nye bilder til scenen som utspiller seg. Personene blir karikaturer i en allegori, mer enn realistiske personer. Bibelfortellingen blåses liv i, og et nytt poeng oppstår i en ny kontekst.

Lindgrens tekst bølger fram og tilbake i tid, mellom et realismenivå, og et nivå som er hevet over tid og rom. Utover det nåtidige nivå, går fortellingen også bakover i tid og inn i et mer bibelsk mytisk univers. Leseren står overfor en forestilling om noe opprinnelig gjennom bibelbildene, eller det som religionshistorikeren Mircea Eliade kaller "en mytisk urtid" (Eliade, 2002, 43). I *Dorés bibel* er det glimt av denne urtid som trer fram parallelt med at den ytre fortellingen tar form. De gamle bildene og tekstens avtrykk av "forgangenhet" får funksjon av et slags tablå, eller scene om en vil, for det som utspiller seg på tekstens overflate, fortellerens livsløp. Reisemotivet i romanen har sitt opphav i "urfortellingen", fortellingen om mennesket som bryter opp og legger ut på ei reise og når sitt mål etter prøvelser, slik det også går fram av definisjonen i The Princeton Encyclopedia: "The story of a journey [...] may develop into an allegory of the Exodus by its evocation of wilderness and a promised land" (Preminger, 1993, 32). Lindgren benytter seg av et historisk tema med lange tradisjoner, og den allegoriske sjangeren gjør at *Dorés bibel* på den måten er med på å ivareta, "preserve", en klassisk tekst.

Allegorien setter teksten i bevegelse, sier Maureen Quilligan. Hun snakker om at leseren utsettes for en indre spenning når teksten veksler mellom nåtid og fortid – eller noe tidløst som i dette tilfellet – "between presence and absence of this world" (Brian McHale, 1987, 146). I *Dorés bibel* beveger teksten seg mellom det religiøse fortidige og det bokstavelige nåtidige, en stadig veksling som utfordrer leserens trang til å få tak i hva som egentlig foregår. Allegorien har, i følge Quilligan, en tendens til å "slide tortuously back and forth between literal and metaphorical understanding of words and therefore to focus on the problematical tensions between them" (McHale, 1987, 145). *Dorés bibel* kan leses med dette i mente, ikke minst med tanke på tekstens alvor og humor som er uløselig knyttet til hverandre.

Allegorien krever fleksibilitet og åpenhet fra leserens side, og den innebærer en annerledes holdning til denne type tekst enn til en mer ordinær realistisk tekst. Tambling påpeker at dersom leseren kan ha en annen tilnærming til teksten enn hva den faktisk sier, og heller være våken for hva den ikke *kan* si, vil det gi "another sense of how texts say one thing while saying another" (Tambling, 2010, 156). I innledningen til *Allegory* skriver han at selv om allegorien kan være både villedende og forvirrende, er den kjennetegnet ved et stort alvor og abstrakte ideer (Tambling, 2010, 2). Det er når leseren kommer i berøring med noe av dette alvoret, at det motsetningsfylte og paradoksale kan bryte med dikotomien, eller snu opp ned på den, eller gi rom for alle paradoksene. Om Lindgrens karakterer er onde eller gode, eller ingen av delene, eller alt i en og samme person, så utfordres gjengse tankemønstre og fordommer, og sier noe om språkets mangfoldighet og muligheter. Den forvirring allegorien måtte skape i leseren, kan like gjerne være uttrykk for nye fortolkningsmuligheter og resultere i at leseren står overfor ei bok hun ikke uten videre blir ferdig med. Innfallsvinkelen til *Dorés bibel* er ikke uten videre gitt.

Allegorien ivaretar det forunderlige og uforklarlige. Derfor kan en undre seg over at Lindgren bryter inn i den fiktivt realistiske fortellingen og den underliggende bibelske teksten med en ytterligere dimensjon, med en form for "reell realisme", først og fremst representert ved den tyske forfatteren Strittmatter (1912-1994). Hans budskap og visjoner bryter inn i det fiktive universet leseren befinner seg i, på en måte som gjør at stemmen fra "den virkelige verden", paradoksalt nok, kan oppleves uvirkelig. Leserens må forholde seg til en "dokumentarisk" røst som blander seg inn i det allegoriske. Innslaget bryter således med leserens forventning om å få være i spenningen mellom de to fiktive plan som teksten bukter seg omkring. Ved å la Strittmatter få ordet i romanen, skinner også forfatterens egen stemme gjennom, og teksten mister med det noe av den stabilitet som ellers preger verket. Den tillit som tidlig i boka ble etablert mellom leser og forfatter, står i fare for å svekkes med dette innslaget av det vi kan kalle "reell realisme". McHale hevder at allegorien gir leseren mulighet til å finne egne løsninger og danne seg egne meninger. Allegorier kan, mener han, være lada med abstrakt mening som driver leseren mot en løsning og lokker den fram, "eliciting in the reader a drive to specify that meaning". Det er som om Strittmatters stemme i romanen "refuses to satisfy our drive", for å si det med McHale (McHale, 1987, 142). Når den tyske forfatteren likevel gis såpass stor plass i teksten, henger det trolig sammen med at han i sitt forfatterskap skreiv om sitt oppgjør med si fortid som nazist og deltaker i jødeforfølgelsene. Som tidligere nevnt (kap. 3), deserterte han mot slutten av krigen. Han var oppvokst på landet, og gikk i farens fotspor (bakerlære), men vendte siden tilbake til bygda og

ble forfatter. En av hans uttalelser i Lindgren-teksten er at "människan måste vara tydlig och läsbar" (s. 170). Med tanke på hans fortid som nazist, er det nærliggende å tolke imperativet som et varsko om å være våken overfor maktstrukturer og konformitet, og å være seg sitt samfunnsansvar bevisst. Han valgte selv feil side, men så andre muligheter.

Tekstens driv peker mer bakover enn framover i tid, til det bakenforliggende fortidige som bibelallusjonene ivaretar. I den ekfrastiske teksten skinner fortellingen om den bortkomne sønnen klart gjennom. Liknelsen om den gode hyrden rammer inn fortellingen om et far-sønn-forhold og introduseres på bokas første side. Den harmoniserte versjonen om hyrden som "återfann sitt förlorade får", omskriver som tidligere nevnt Lindgren til "ei skrøne" (s. 7). Den gode hyrden må kanskje avskrives, men blir utgangspunkt for andre og nye fortellinger. Lindgrens omsnudde verden trer tydelig fram. Romanens tematikk er en far som blir borte, og en sønn som kommer til seg selv. Den omvendte liknesfortellingen er for så vidt i tråd med Garborgs roman *Den burtkomne faderen*. I begge tilfellene er sønnene overlatt til seg selv, og i begge romanene utfordres både fars og gudsbegrepet samtidig. Innledningsordene hos Garborg tar opp i seg alvoret i det religiøse språket og styrken i bildene: "Eg hadde livt som den burtkomne Sonen og var som han komin i Naud; men daa eg som han søkte heim att, var Faderen burte" (Garborg, 1899, 101). Ytringen rommer selverkjennelse, oppgjør og ny innsikt. Tittelen ville være meningsløs om bibelteksten var ukjent for leseren.

Det var, som allerede nevnt, da Lindgren tok et oppgjør med den realistiske sjangeren på 70-tallet, at han gikk over til å skrive mer allegorisk og fatta interesse for bibelfortellinger, folkediktning og myter. Andre svenske forfattere i denne perioden begynte å gå nye veier, som Marianne Fredriksson, Kjerstin Ekman, Göran Tunström og Sven Delblanc for å nevne noen. Med denne dreiningen kom ironien inn i tekstene, og som Elisabeth Stenborg understreker, ble budskapet hos mange av dem "ironisk, tvetydig, flerbottnat". Hun antyder at dette kan ha vært en forløper til "den postmoderna relativismen", der alt er "möjligt, alla tolkningar är lika bra", og der det ikke går an å si "vad som är rett eller fel". Hun peker på at et gjennomgående trekk ved Lindgrens forfatterskap er hans måte å anvende bibelske allusjoner på, samtidig som han forandrer dem etter "efter egna syften" (Stenborg, 2001). Om *Dorés bibel* kan leses på flere måter og åpne opp for stadig flere fortolkninger, er den ikke styrt av et relativitetsprinsipp, men holdt sammen av en sluttet sirkel. Allegorien lar paradoksene blomstre, til forvirring og/eller underholdning. I dette har som nevnte Lindgren mange likhetstrekk med den amerikanske sørstatsforfatteren Flannery O'Connor (1925-1964).

I si bok *Mystery and Manners* skriver hun om å ha et katolsk blikk på verden. Den katolske forfatter står fritt til å se verden som han eller hun vil, ikke slik kirka vil, hevder hun. Det komiske er for henne et resultat av myten om inkarnasjonen. Ved å se det absurde og komiske i denne forestillingen – og samtidig forholde seg seriøst til den – kan hun som forfatter og formidler frigjøres fra tradisjonen og forholde seg åpent og fordomsfritt til bibelteksten. Det faktum at myten også gjelder, viser samtidig til det komiske. I "Novelist and believer" sier hun: "And it is well to realize that the maximum amount of seriousness admits the maximum amount of comedy. Only if we are secure in our beliefs can we see the comical side of the universe" (O'Connor, 1957, 167). Det groteske og komiske hos Lindgren kommer ikke minst til uttrykk i *Hummelhonung* (som vist til i kapittel 4), hvor det tragikomiske er tett sammenvevd, mens det i romanen *Ormens väg på hälleberget* (1982), ikke fins humor i det tragiske. Denne romanen (som han for alvor slo gjennom med) er skrevet som en allegori over Jobs bok. I alle romanene i triptyket derimot, spiller Lindgren både på det komiske og ironiske, samtidig som det allegoriske ivaretar Alvoret.

I et intervju med "Ord & Bild" i 1984 har Lindgren uttalt at "[t]anken att Gud är god är kvalificerat nonsens" (Stenborg, Signum 2001). Gud kan like gjerne kan være en hard og ubarmhjertig gud, som mild og kjærlig. Det er på tide å avlive gamle forestillinger, sier han i samme intervju. I *Norrlands Akvavit* (2009), som også må leses allegorisk, kommer dette til uttrykk i en morsom og høyst utradisjonell trosfortelling. Romanens hovedperson, en forhenværende predikant, får det for seg at han må frelse folk *bort* fra Gud – de han i sin ungdom har frelst på Bedehuset – fordi han nå innser at troen er grunnløs og løgnaktig. Når han femti år seinere vender tilbake for å avkristne bygdefolket, finner han til sin forundring ut at Bedehuset alt *er* sekularisert og at folk, uten hans hjelp, har greid å forlate troen. Ironien er fullkomment skildra. Det ironiske er da også ett av allegoriens trekk.

Ironiens tilsløring

Allegori og ironi er beslekta med hverandre. Tambling forklarer ironi med at dersom allegorien sier *en* ting og mener noe annet, har en med ironi å gjøre. Mens allegorien har tilknytning til metaforen, er ironien uavhengig av denne, og mer i tråd med en talemåte, "a way of speaking" (Tambling, 2010, 175). Det kan være vanskelig å forklare og definere ironibegrepet. Moderne litteraturteori er mer opptatt av å si noe om hvordan ironien oppstår og hvordan den forstås i en tekst. Magnus Nilsson hevder at om leseren møter teksten med krav til realisme og sannsynlighet, vil allegorien og ironien oppleves vanskelig eller umulig å

kommunisere med. Sikkert er det, sier han, at "ironin är något förhatligt för en bokstavtroende eftersom den förutsätter tolkning", men det er samtidig det grepet som er med og forhindrer at vår trang til entydighet "plattar ut både världar och texter" (Nilsson, 2004). Ironien i *Dorés bibel* skaper avstand til karakterene, som om Lindgren vil formidle at selv det tragiske ved tilværelsen aldri er bare tragisk. Jeg-fortelleren i boka er ofte så seriøs og alderdommelig i sine uttalelser at han framstår uvirkelig og komisk, som når mora forteller sønnen at han, i en alder av sju år bør lære å lese, og han (en sjuåring) svarer: "Ja ... Det är ofattbart hur åren rinner iväg" (s. 10). Ytringen avslører en voksens stemme, ikke et barns, og får derfor et komisk og urealistisk skjær over seg. Liknende ytringer leder leseren over i det allegoriske, der gutten får karakter av en seende, en visjonær, noe som også manifesterer seg i guttens årvåkne blikk. Synssansen er et gjennomgående og bærende element gjennom hele romanen, og gir i seg selv gjengklang fra Jesu ord om at den som har øyne og se med, han se, og den som har ører og høre med, han høre. Alvor og ansvar ligger i oppropet. Lindgren følger oppfordringen og fører ordet videre på sin måte, og helt i tråd med evangelieteksten: konkret, kroppsnaert og billedlig.

"Ironi är konsten att säga det ene och mena det andra," sier Ringgren, og denne dobbeltsidighet er da også et gjennomgående trekk ved *Dorés bibel*. Ett av romanens etiske spørsmål, nemlig forholdet mellom sannhet og løgn, utgjør ett av bokas mest ironiske "høydepunkt". Når fortelleren er ferdig med innspillingen, skal han sende lydbåndopptakene til et forlag som skal trykke historien og gi den ut som bok. Sammen med opptakene skal han da legge det uåpna brevet fra faren som han sjøl ikke har lest, men som han tror er skrevet til hans ære. Når boka kommer ut, vil sannheten om farens egentlige forhold til sønnen bli offentliggjort. Vi, leserne, sitter med den ferdige boka foran oss og får del i sannheten. Løgnen for sønnen blir i dobbelt forstand tilslørt da sønnen aldri åpner konvolutten, men lager opp sin egen versjon av brevet, så å si forfatter en ny løgn basert på rein ønsketenkning. Bare leseren får konkret se bak sløret, "the veil", når brevet åpnes for oss. Leseren innvies i farens svik, mens sønnen, offeret, ikke gjør det. Tilskueren blir delaktig i noe forbudt, skjult, og dermed også pålagt et ansvar. Det er en parallell til den oppfatning man hadde av allegoriens tilslørte sannheter i den klassiske litteraturen, da leserens innsyn kunne ses på som en byrde, "a burden of responsibility for locating the truth" (Tambling, 2010, 28). Dette innsynet vekker leseren til medansvar og deltakelse og stiller ham samtidig overfor et etisk dilemma. I *Dorés bibel* er det nettopp den tilslørte løgnen som gjør denne deltakelse mulig, og som holder tak i leseren.

I den klassiske romanen ble tekstens slør tatt til side for at sannheten skulle komme for en dag. Leseren eller tilhøreren hadde krav på å få vite hvordan det gikk med aktørene. Begrepet slør, "veil", går for øvrig tilbake til Dante som brukte begrepet om den klassiske allegorien, der sløret samtidig indikerte hvordan teksten opererte på minst to nivåer: "a literal and an allegorical one" (Tambling, 2010, 31). Det moralske ansvar som ble overført på leseren (som det også gjør i *Dorés bibel*), krever en tropologisk lese måte, hevder Tambling, og deler allegorien inn i tre kategorier, noe ulikt den tradisjonelle firfoldige lese måten: 1. Den allegoriske, som her innebærer å sette teksten inn i en bokstavelig, opprinnelig sammenheng, der teksten peker fram mot en nyere tekst, "the spiritual meaning of the literal event" (NT forstås i lys av GT). 2. Den tropologiske lese måten fordrer at leseren overfører tekstens tematikk og trer inn i dens sted, altså tar aktivt del i den, "in terms of moral response" 3. Det anagogiske nivå viser fram mot et løfte om en annen tilstand og ny mening, "the highest level of meaning" (Tambling, 2010, 27). Alle elementer er med hos Lindgren: Den allegoriske lese måten er primært knyttet til bildenes tematikk som gjenspeiler trekk i den realistiske fortellingen. Den tropologiske beror på at den episke fortellingen bygger på en allerede gitt tekst, nemlig bibelteksten, gitt både gjennom tekst og bilde, og til sist den anagogiske som ivaretas ved at forfatteren samler de tre romanene inn under triptykets nådebegrep. Denne inndelingen fornyer således den firfoldige lese måten. Det er naturlig at allegorien knytter seg nettopp til bibelteksten, da denne favner om og tar opp i seg det tidsmessige perspektivet, tilbake til det fortidige. Det er de eldste bibeltekstene som gir leseren en illusjon om et feste i en slags urtid. Allegorien i *Dorés bibel* skaper denne forbindelsen ved stadig å gi leseren glimt av bibelteksten inn i romanens ytre lag.

Fortellerens gjentatte forsikringer om farens kjærlighet, er en ytring som skjuler en sannhet leseren har fått innsyn i, og som skjuler en løgn som ikke avsløres for sønnen. De utallige ytringene som går ut på å forsikre seg selv om at han er et elsket barn, gir seg ironiske utslag som egentlig uttrykker det motsatte. Gjentakelsen og påminnelsen om nettopp dette poenget er varsko om at de faktiske forhold er noe annet. Da hans venninne foreslår at de skal åpne brevet fra faren, svarer han at det ikke er nødvendig, og at han så å si kan innholdet utenat for "[v]i stod varandra så ofattbart nära far och jag, vi två var oskiljaktiga" (s. 149). Kommentaren settes i kontrast til det leseren allerede vet, og denne stadige forsikringen om deres spesielle forhold gir derfor signaler om det motsatte. Ironien inngår i en "benektelsens diskurs", slik at det teksten insisterer på samtidig er det den benekter å være. Denne form for kontrastering utgjør en figur, en antifraser, som Lindgren særlig benytter seg av i forholdet mellom far og sønn, slik jeg har argumentert for i kap. 3 (Selboe, 1999, 221).

Allegorien hos Lindgren har innslag både av klassiske og modernistiske trekk. I *The Pilgrim's Progress* (1678) er det nettopp alvoret som preger verket, både i form og innhold. De allmenne eksistensielle spørsmål behandles etter datidas norm, med stor respekt og ærbødighet. Dette sjangertrekket bryter Lindgren med, for samtidig som han er opptatt av store spørsmål om menneskets plass og vilkår, viser han hvordan humoren kan forløse, og nettopp på grunn av allegorien, kan snu alvorlige spørsmål på hodet og alminneliggjøre dem. Spørsmålene fortjener å bli tatt på alvor, men utelukker ikke humor og ironi. Og kanskje er det bedre om livsløgneren forblir skjult, og ikke som hos Ibsen kommer for en dag? Dette spørsmålet utfordrer Lindgren, og han har selv uttalt til "Svenska Dagbladet" at livsløgneren er "fruktansvärd undarskattat i vår rationalistiska tid. Vi har inte vågat se och kärleksfullt ta hand om den" (Sky, 2008). Med *Dorés bibel* setter han søkelyset på et etisk dilemma, der det middelmådige (som han ofte nevner) er et ideal for ham, og der den fulle og hele sannhet kanskje er et sidespor, eller en illusjon? Om nåden er aldri så abstrakt, er den i Lindgrens univers et begrep som gjelder, og som er knyttet til et konkret språk her og nå.

Nåden blir et tilskudd til, eller en mulighet, i møte med de destruktive krefter, med døden som eneste og sikre utgang. Det er en kamp forfatteren fører for ikke å gi tapt for et deterministisk syn. Selv har Lindgren uttalt at "[d]eterminismen är en stor frestelse för mig," og at han fortvilet søker etter "den frihet som ska kunna bryta den cirkeln" (Tyrberg, 2002, 308). Han kretser om det ondes problem, ikke bare i forfatterskapet, men også for egen del, og stiller spørsmålet ved om det fins en mulighet for mennesket til å gjøre frie valg. Overfor et uløselig problem, kan livsløgneren komme inn som en mulig løsning. Der det begripelige og forklarlige må melde pass, inntreer det uutsigelige og forsonende i kraft av begrepet nåde. Er kunsten i denne romanen et konkret uttrykk for nåden? I *Dorés Bibel* har han alt man "behöver veta", sier fortelleren (s. 37). I et intervju har Lindgren sagt at han liker å forholde seg til begge begrepene, både til livsløgneren og nåden, og har også uttalt at de for ham iblant er "identiska" (Sky, 2008). Begrepet nåde står sentralt i Marianne Raas masteroppgave "Hellig hakkepølse", som er en allegorisk lesning av *Pölsan*. Her drøfter hun hvordan allegorien evner å få fram det usigelige, slik at det som befinner seg utenfor ordenes rekkevidde, likevel kan tre fram og bli "kommuniserbart" (Raa, 2007, 29). Den lokale retten hakkepølse blir en allegori over det hellige ved vår eksistens, hevder hun. I den narrative fortellingen blir hakkepølsa et bilde på nåden: "Ved spising av hakkepølsen får man, i følge *Pölsan*, del i nåden" (Raa, 2010, 80). Som i *Hummelhonung* (Olofs kroppsvæske) omskrives det hellige også i *Pölsan* med konkrete verdslige metaforer. Den allegoriske lesningen plasserer romanen inn i trilogiens triptyk, *Nåden har ingen lag*. Romanen *Pölsan* utgjør da også "midtbildet" i

triptyket, som i kunsthistorisk sammenheng er større enn sidebildene, og framstiller hovedmotivet. Om *Dorés bibel* hører til på triptykets sidefelt, inngår også nåden her som en mulighet.

Allegori og psykoanalyse

Romanens mørke flekk er sviket mot gutten. Den narrative fortellingen leder inn mot dette traumet, men ut fra dette mørke feltet tar teksten mange retninger og gir rom for flere fortolkningsmuligheter. Magnus Ringgren har sagt – og det med rette – at Lindgrens forfatterskap ikke egner seg for den som "förnekar mångtydighetens existens" (Ringgren, 2004). Bildet av spebarnet i vogga (tidlig i romanen) angir en retning inn i en psykologisk lese måte. Om en ikke straks avslører eller oppdager ironien i Lindgren-tekstene, vil heller ikke tekstens mangfold berike leseren som den er tenkt. Det sannsynlige ved fortellingen brytes alt i innledningen og indikerer tekstens underliggende mening. Fortelleren betror leseren at han husker konkrete ting helt tilbake til spebarnsstadiet: "Det här är mitt allra första minne, förmodligen låg jag fortfarande i vaggan" (s. 9). En slik bevisst hukommelse bryter med realismen i teksten, men ytringen peker i retning av en førbevissthet tilbake til et tidlig stadium, til kroppens egen erindring.

Det psykoanalytiske aspektet ved den postmoderne allegorien springer da også ut av erkjennelsen om fravær og tap, begrep som den nyere ekfraseforskningen også tar utgangspunkt i. Tambling mener at dette tapet blir et driv hos kunstneren mot nye løsninger og ny kunnskap. Han sier at erkjennelsen av et slikt meningstap vil resultere i stadig ny og kreativ søken etter kunnskap og innsikt. Tambling viser til Joel Fineman, som hevder at nettopp psykoanalysen reflekteres i moderne allegori fordi den (psykoanalysen) er fascinert av ny kunnskap, "rather than simply explaining older knowledge in a new form" (Tambling, 2010, 167). Er det ikke denne fornemmelsen leseren får i møte med *Dorés bibel*, en søken etter mening? Det er en kompleks tekst, men ikke en forvirringens tekst med et epistemologisk utgangspunkt. Romanen er snarere skrevet med et ontologisk blikk, med en åpen innstilling overfor tilværelsens "mångtydighet", for å si det med Ringgren. Uten at Lindgren kommer fram til en full og entydig klarhet, innlater han seg likevel på å forstå det bakenforliggende og opprinnelige, – "the primal scene", som Fineman drøfter. Men, sier Tambling videre, hvis allegorisk skrivning og allegorisk tolkning er del av en og samme prosess, må ikke behovet for forståelse reduseres til bare den ene prosessen, for allegorien har samtidig et behov for å skjule: "[t]he desire to know cannot be reduced to just one process, for

it also includes the desire to conceal". Allegorien skjuler altså like mye som den sier, skriver Fineman (Tambling, 2010, 167). Det psykiske overgrepet som romanen avdekker, balanserer mellom disse to prinsippene, der signaler om løgnen kommer til overflaten, for straks å dukke ned under overflaten, kamuflert gjennom ulike avledninger i kreative forkledninger.

En annen teoretiker Tambling refererer til er Angus Fletcher, som peker på trekk ved allegoriens hovedpersoner eller figurer, og som er interessant å nevne fordi det sier noe om hva Lindgrens romanfigurer *ikke* gjør, men som de ventelig kunne ha gjort (!). Visse karaktertrekk går igjen, sier Fletcher, og bruker som eksempel Ahab i *Moby-Dick*, som fører en desperat kamp med seg sjøl. Han, i likhet med andre, er drevet av en besettelse som bunner i angst eller paranoia, og som i sin tur resulterer i overføringer og projeksjoner. "Paranoia produces projection, one of the basic promptings towards personification" (Tambling, 2010, 169). Resonnementet er kjent fra Freuds psykoanalyse. Fletcher knytter så denne "obsessional behaviour" hos vedkommende til konkret handling i form av oppbrudd og reise (jmf. Bunyan), som hos Lindgren, "journeying, or pilgrimage", og mener derfor å se nok en forbindelse til allegorien. Allegorien besitter en psykologisk dimensjon, "a sense of psychic possession", som hindrer hovedpersonen i å slippe utenom vanskelighetene ved å ta snarveier, hevder han. Derimot vil han være drevet av et behov eller et begjær som er motivert av en mangel eller fravær, "absence or lack" (Tambling, 2010, 167), slik også Kristeva har gjort rede for.

Hovedpersonen hos Lindgren bryter opp fra sitt hjemsted og drar i en ukjent retning, styrt av krefter han ikke lenger rår med og ikke kan forklare. Romanen *Dorés bibel* har en slik psykologisk forankring som Fletcher beskriver, der oppbruddet blir et vendepunkt i handlingen. For leseren oppstår det en spenning mellom jeg-fortellerens egen bevissthet og hans ubevisste eller fortrenge jeg. På samme måten som tidsaspektet ved allegorien (Quilligan) skaper en spenning i teksten, har det psykologiske et parallelt spenningsnivå over seg. Dette kan bero på allegoriens tendens til å underkjenne konflikter i sitt eget verdisystem, "the liability of narratives to betray conflicts in their own value systems" (Preminger, 1993, 31). Selv når leseren får innsyn i sviket og løgnen, opprettholdes en ubalanse og usikkerhet i leseren, som om teksten lever sitt liv innenfor et lukka system, den unndrar å la seg fange, men følger et eget regelverk. "The very elusiveness of allegory, generates a certain quilibrium of its own," (Preminger, 1993, 35). I det unnvikende ligger også noe av tekstens ambivalens.

Fletcher knytter også allegoriens ambivalens til psykoanalysen og kommenterer Freuds fascinasjon for fenomenet. Språket blir ustabil og mangetydig. Polariteter avsløres, hat og kjærlighet herjer om hverandre på samme tid, ord mener snart det ene, snart det andre.

"The important words mean what they say and the opposite" (Tambling, 2010, 170). I romanen er den påståtte kjærligheten mellom far og sønn et eksempel på dette. Det er vanskelig å tro på sønnens stadige forsikringer om deres relasjon. Som psykoanalysen vil hevde, er ambivalens uttrykk for en dypere konflikt, en "inner conflict". Denne indre konflikten må vi gå ut fra som et ankerfeste hos romanens hovedperson. Leseren spør seg om han virkelig er så godtroende at han stoler på farens ord, og ikke kjenner på sviket. Som en følge av en dypere indre konflikt, sier Fletcher videre, vil karakterene ofte være styrt av, eller utvikle, gjentakende eller ambivalente handlinger, "repetitious and ambivalent behaviour". Krefter på avveie, desperate mennesker, vil søke en form for orden gjennom ytre strukturer og bestemte systemer, som i allegorien framstår som fikse ideer, "idée fixe" (Tambling, 2010, 169).

Lindgrens lek med tall og navnelister føyer seg inn i denne lesemåten. Fletcher viser til eldre middelalderromaner der slike systemer var mye brukt. Lindgren morer seg bl.a. med å skrive i tradisjonen av et bibelsk patriarkalsk system av lange slektsregistre: "I själva verket hade det funnits den förste, den andre, den tredje, den fjärde och kanske till och med den femte Elis i Lillåberg, samtliga fäder respektive söner, sannolikt var han själv, den talande, den sjätte i rakt nedstigande led från den eventuelle ursprunglige" (s. 119-120). Oppramsingen gir samtidig teksten en nedadgående bevegelse, tilbake til det historiske. En annen "nedstigende" bevegelse er mannens flukt, fra Avabergets topp og ned til sivilisasjonen. Retningsmetaforen gir teksten en vertikal akse, et forankringspunkt som holder teksten sammen og som allegorien beveger seg rundt, men samtidig er allegorien i besittelse av en motsatt dynamikk, en horisontal forskyvning. Denne forskyvningen kommer av tekstens egne flater, og det er disse som stimulerer leseren til å søke mening bak det verbale (Raa, 2007, 67).

Lindgren spiller også på det treeniges tallsymbolikk når han refererer til billedbibelen. Sannheten om menneskehetens "öde", for eksempel, fins på "de tre sista sidorna i Dorés Bibel" (s. 63). Faren beroliger sønnen med at Kristus alltid kommer til å legges i graven på side "etthundraåtti och uppstiga till himlen tre sidor längre fram" (s. 71). Bibelske ekko blander seg med ekko fra undereventyr, som når morfaren begynner å lese igjen de "tre sista dagarna" etter at hjernen har blitt frysetørret (s. 97). Eller det ærverdige ved å stige inn i "de tre allmänna salarna" i kunstmuseet (s. 115). Fletcher sier at allegorien er fascinert av "system building...cataloguing numbers, and explaining the meaning of lists of names or qualities painstakingly gathered" (Tambling, 2010, 169). Lindgren grupperer på liknende måte viktige ord og uttrykk ut fra et treenig prinsipp: "Ödmjukheten, konsten och stoltheten kommer att

bestå" (s. 123). De "fikse ideene" hos Lindgren utgjør en form for struktur og symmetri, som igjen er med på å holde teksten samlet, og som på sin måte formidler sine "sannheter", iblant kun til fornøyelse: Det tok i følge svigersønnen, "fyra timmar och sjutton minuter" å tine opp morfaren (s. 14).

I den grad romanen har trekk fra en postmodernisme som prøver ut fragmentering eller brudd eller andre tegn på oppløsning av språket, kan disse "fikse ideene" være i nærheten av slags likegyldig og lemfeldig omgang med språket, men som tidligere påpekt, er strukturen hos Lindgren basert på Fryes prinsipp om enhet og sammenheng.

Typologi

Romanen er geografisk plassert i Västerbotten i Nord-Sverige. Lindgrens egen kjærlighet til landskapet avspeiler seg i de mange lokale navnene: "Inreliden, Lillåberg, Avabäck, Morken, Kullmyrliden. Och Åmträsk", og "Vindelälven nedom Vormforsen" (s. 44). Rytme og alliterasjoner tilfører teksten stor grad av poesi, og blir også en hyllest til bygda og distriktene. Tekstens overflate skildrer et reelt landskap, men får snart funksjon av noe mer abstrakt. Romanens forteller bor i huset Bostället, på toppen av fjellet Avaberget, ikke langt fra "Avabäckens *deltaliknande* mynning i Rentjärnsundet" (s. 44, min utheving). Her, på sydsiden av Avaberget blomstrer mjølken, "almöket", om sommeren (s. 136). Bildet av huset på toppen av fjellet har klare bibelske allusjoner. Å lese typologisk, innebærer å lese allegorisk.

Sammenlikningen med bekken, en deltaliknende munning, slår an tonen fra et bibelsk landskap som følger leseren videre inn i Dorés bilderike verden. Guttens identifikasjon med bildene er så sterk at han, i møte med bekken hjemme – Avabäcken – ser for seg elvemunningene ved Nilen og Jordan som Doré har skapt i billedbibelen. I romanen blir Avaberget et ekko av bibelske steder, av høyder og fjell fra GT og NT. I den allegoriske lesinga får Avaberget motiv av Sions fjell så vel som Ararats topp, og ikke minst av "Forklarelsens berg", hvor Peter ville bygge hus til Moses og Elia og hvor profetiene ble oppfylt (Matt. 17. 4). Hellige fjell blir på denne måten tegn på en ny pakt, en radikal forandring. Når pilegrimene, slektsforeningen i romanen, når fram til fortelleren i huset på Avabergets topp, er det for å gå opp sporene etter stamfaren, Elis, som i likhet med Elias har profetiske gaver. Moses stiger opp på fjellet for å ta i mot lovtavlene, og på høyden kjemper Jakob med engelen. Alle hendelsene er bilder på oppgjør, og setter et skille mellom et før og

nå, "en grænseoplevelse", (Stounbjerg, 1988, 71), enten oppgjøret handler om opplysning, omvendelse eller kamp.

Samtidig som fortelleren foretar ei geografisk reise, foregår det en forandring på hans indre plan. Når han flykter fra Avaberget, blir høststormen bilde på hans indre "uvær". I en allegorisk lesning blir da de "grenar och växter som ryckts upp med rötterna" (s. 138), bilde på det oppgjøret han må ta med faren om han skal kunne vende tilbake. Avaberget blir det fjell den aldrende mannen kommer tilbake til etter si "dannelsesreise". Huset på berget, barndomshjemmet Bostället – som faren lot bygge – får karakter av et hellig sted ved at sønnen stadig nevner farens tilknytning til stedet. Lesemåten er ikke mulig uten samtidig å måtte forholde seg til kanskje det største paradokset i romanen, det faktum at forstmesteren også kan leses som Gud Fader selv, som Magnus Nilsson peker på som et trekk ved mange av Lindgrens bøker (Nilsson, 2005). I sin anmeldelse av *Dorés bibel* skriver han: "Som i så mange andra av Lindgrens verk spelar Fadern också en viktig roll på romanens allegoriska plan, då han inte bara är en (tämligen löjlig) representant för logik och naturvetenskap, utan också på många sätt representerar Gud" (Nilsson, 2005). En slik fortolkning inngår i Lindgrens eget utsagn om en gud, eller en forestilling om den bibelske gud, som like gjerne utøver onde som gode handlinger. Lesemåten utfordrer, men det er da også det forfatteren vil med sine bøker, å føre leseren inn i sitt kontrastfylte tekstunivers.

I forbindelse med de lokale stedsnavnene i romanen tar Lindgren også i bruk et grep fra den klassiske allegorien der navn er knytta opp mot en drøm eller en visjon som peker ut over teksten. Når de ulike torpene i distriktet til forstmesteren heter "Lyckan och Världens Ände och Nåden och Saligheten och Återlösningen", tegnes et bilde av et jordisk paradisk. Navngivningen er i tråd med Bunyans tekst, der Christian forteller at han er "a man that am [sic] come from the City of Destruction, and am going to the Mount Sion" (Bunyan, 1987, 72). Stedene *er* sine navn (Gundersen, 1999, 28). De fiktive stedene er i tråd med fortellerens oppfatning av verden omkring seg, eller hans drømmeverden, men ironisk blir det fordi det nettopp er faren, forstmesteren, som rår over disse områdene. Slik faren framstilles, har han verken skjønt betydningen av ordet nåde eller salighet. Når forstmesteren får karakter av Gud, innebærer det at leseren må være villig til å snu på tidligere mer eller mindre opplagte sannheter. Når hovedpersonen har telt seg fram til at det fins "7000 döda" i Dorébildene (Nilsson, 2005), rettes det indirekte et kritisk spørsmål til eksistensen av en god og kjærlig gud. I likhet med stedsnavnene, fiktive og reelle, er personene også omtalt på ulike måter for å få fram karaktertrekk. "Capitalization of names [...] serves to personify an emotion" (Tambling, 2010, 10). Familien som opptrer, er alle navnløse, jeg-personen, hans far, mor og

morfar. Naboen Pettersson i Hugnaden blir en blanding av et reelt navn og et allegorisk navn. Ved *ikke* å navngi personer, får teksten et tidløst preg, i tråd med karaktertypene i folkeeventyrene.

Når hovedpersonen stadig vender tilbake til steinen ved veien, blir steinen noe mer og noe annet enn bare en stein. "Häromdagen satt jag på nytt på min sten nere vid vägkanten och väntade på Åmliðbussen" (s. 195). *Min sten* indikerer at personen har et nært, fortrolig forhold til den. Seinere i romanen sier han at han satte seg på "en sten vid hennes fötter (s. 158), et utsagn med klare ekfrastiske trekk fra evangelieteksten, men der mannen (hos Lindgren) lytter til kvinnen. I Doré-bildet "Jakobs drøm" hviler han hodet mot en stein. Steinen i romanen angir en overgang fra en tilstand til en annen, et utgangspunkt for oppbrudd (vente), og for lærdom og innsikt (sitte og lytte) og for visjonen.

Dorés bibel som metafor

I litteraturen forekommer det ikke sjelden at upersonlige objekt personifiseres, ikke minst innenfor lyrikken. Fenomenet forekommer også hos Lindgren, for eksempel i form av at billedbibelen gis feminine trekk.

Dorés billedbibel er romanens objekt. Hovedpersonens drift og begjær er knytta til denne boka, framstilt som det eneste nødvendige og fullkomne. Fortelleren opplever tre tilfeller med Doré-bibelen som alle får avgjørende betydning for ham: Den første gangen er da faren sender gutten fra seg med løfte om at bibelen alltid skal ligge på stuebordet og vente på ham. Han skilles mot sin vilje fra boka, altså en splittelse. Den andre episoden er knytta til det første besøket hos foreldrene i forbindelse med morfarenens død. Han erfarer da at boka ikke må røres ved, at han gjør noe forbudt, da faren river handa hans bort i det han vil ta og kjenne på den. Han forstår at boka er tapt. Savnet og jakten etter det tapte (tingen) er et faktum. I den siste scenen i romanen finner han billedbibelen igjen, i det han så vidt berger den fra bokbrannen. Han får med det tilbake originalbildene som han sjøl har erstatta ved å gjenskape dem. Med Lacan kan en da si at han har funnet det tapte objektet, og at språket (kunsten og religionen) er det som har gjenoppretta splittelsen og med det skapt mening.

Det er forstmesteren som først bruker pronomenet *henne* om Doré-bibelen, etter at bibelen er låst inne i skapet for siste gang. Henvendt til sønnen sier han: "Jag ville bara att du ska veta att *hon* är i säkert förvar, sade han. Därinne kan ingenting hända *henne*" (min utheving) (s. 103). Sønnen bemerker farens bruk av personlige pronomen: "Han sade altså "hon" och "henne", men forklarar det som et dialektisk fenomen, fordi faren tross alt var

"västerbottning" (s. 105). En liknende kommentar finner sted langt seinere da mannen får besøk hjemme på Avaberget av ei gruppe kvinner og menn – høyst sannsynlig de også västerbottninger – på jakt etter røttene sine. De ligner for øvrig en slektsforening på pilegrimsvandring, og da mannen forteller om sin interesse for Dorés Bibel, svarer en av dem, Elis, at "Jo,...[h]enne känner vi till, Dorébibeln" (s. 120). Her sitter leseren inne med en innsikt som aktørene i teksten ikke tar del i. Ironien opptrer i kraft av at teksten skjuler et personifisert feminint objekt, som de involverte selv ikke har noe kjennskap til. Deres uvitenhet og uskyld får en ironisk karakter og peker inn mot det som rører seg under tekstens overflate. Går vi til scenen der gutten nektes å ta på bibelen, røper den en fortolkning i retning av et forbudt eller uopnåelige kvinnelig objekt. Språket er ladet med erotiske konnotasjoner. Hans "hungrande själ" lengter etter å bla i boka. Han kjenner hvordan handa hans, "liksom av egen kraft och [i] stort sett mot min vilja, började röra sig in mot det vidöppna skåpets brännpunkt. Fingrarna var utspärrade..." (s. 103). Bak tekstens mange slør trer Dorés bildebibel fram som ei kvinne, eller som erotisk objekt. Også i sluttscenen, da fortelleren oppdager Dorébibelen, er språket erotisk ladet og boka personifisert: "Det var då jag upptäckte henne" (s. 227). Og gjenforeningsscenen som så følger har undertoner av intenst begjær og sødmefull forening i det han kaster seg med overkroppen "tvärs över hela världslitteraturen, den som skiljde mig från Dorés Bibel" (s. 228).

Dorés bildebibel er objekt for det begjæret skriften eller kunsten representerer. Det er driften mot den andre og mot det som skapes i språket. "Hvor det er begjær, er en Tekst", hevder Ronald Barthes. Begjæret blir en del av det å være til i verden. "Den verkliga sagnaden är konstant, den är grundvalen för vår tillvaro," sier Lindgren (s. 76). Objektet, her representert ved Dorébibelen, omskapes og blir subjektet. Hovedpersonen har gjennom bildene skrevet seg inn i språket, inn i "den symbolske orden", som er kommunikasjonen, og han har sågar satt sitt personlige avtrykk, som et "bumerke" i stein, dvs. i "den ännu mjuka asfalten" (s. 213). Signaturen er en avbildning av lokale naturfenomen: "Tre videbuskar vid Avabäcken, ett par vassa stenblock och två krypenar" (s. 101). Det går opp for ham at disse figurene, tegnene, står for hans identitet, at de "är jag". På det ytre bokstavelige plan har han skapt sin identitet ved å etterlikne bildene etter Doré og gjennom dette arbeidet innsett at han ikke lenger trenger kopiene. Dette forløpet er i tråd med det Aristoteles hevda, at trangen til å etterlikne handler om en trang til å erkjenne (Kittang, 1998, 29). Kopiene er bare en hjelp underveis til han finner originalen.

Konklusjon

I *Dorés bibel* gjør Lindgren språket konkret, sanselig og nærværende ved at han knytter bibelfortellingene opp mot det hverdagslige. Først der, i det lokale og det konkrete, kan "det hellige" komme til uttrykk. Det er slik hovedpersonen setter bildene fra Doré inn i sin verden. Når hovedpersonen går gjennom sitt eget livsløp, ser han livet sitt i forhold til bibeltekstene og bildene. Han skiller nødvendigvis ikke mellom den kulturen bildene ble til i og den historiske teksten. For han er bildene og bibelfortellingene ett og det samme, mens leseren opplever bildene som tidstypiske og tekstene som bildene refererer til som mer tidløse.

Romanen bygger på tre lag: Bibelen, Dorés billedbibel og samtidig svensk kultur. Slik forsøker Lindgren å si at bibelfortellingene fortsatt har relevans. Disse fortellingene gjenspeiler tema som han legger inn i en nåtidig virkelighet som leseren må forholde seg til. Ved å se på Dorébildene med et nytt blikk, det vil si å lese dem inn i en ny kontekst, blir de en påminnelse om og en bekreftelse på tilhørighet til en kultur og et språk, snarere enn et uttrykk for fremmedhet. Når Lindgren slipper de bibelske fortellingene til på sin måte, følger han opp Fryes grunntanke, at Bibelen først og fremst må leses som litteratur. Da vil den – som en litterær klassiker – kunne overleve og ha gyldighet, og fortsatt bli betraktet som *den store fortellingen*.

I mitt arbeid med bilder og ekfraser i Lindgrens roman kom allegorien stadig tydeligere fram. Den moderne allegorien krever en annen leser enn den Bunyan forutsatte. I likhet med Bunyan forholder også Lindgren seg til en religiøs tekst, men mens den tradisjonelle religiøse allegorien skulle bringe leseren til tro, overlates det til leseren av den moderne allegorien selv å være delaktig i fortolkningen. Dessuten er Lindgrens roman en allegori som spiller på humor og det komiske som en del av det religiøse. Etter hvert som den allegoriske lesemåten tok over, ble den ytre, lineære fortellingen en del av en allegori, og det realistiske aspektet ble dermed svekket. På den måten kommer leseren og leserens ansvar inn som et fjerde element i tillegg til de tre lag som alt er nevnt. Hvis den ytre fortellingen om hovedpersonens liv utgjør den horisontale aksene, så utgjør allegorien de vertikale svingningene. Allerede gitte tekster tvang seg fram i den episke overflatefortellingen og åpnet for flere mulige fortolkninger.

Bildene fra Dorés billedbibel er en del av teksten, mens ekfrasene ledet til bilder som ikke ligger direkte tilgjengelig i selv romanen, både religiøse og ikke-religiøse og som fortelleren tolker inn i sine erfaringer. Dorés billedbibel er uttrykk for en populærkunst som vel i dag, kunsthistorisk sett, har mindre status, mens maleriene som ekfrasene i romanen

rommer, er ansett for å ha større verdi. For hovedpersonen er det ikke nødvendigvis slik. Det er gjensynet med Gustave Dorés bibel som er romanens høydepunkt. I likhet med Dorébildene leser hovedpersonen også disse ekfrasene inn i sitt liv, så de for leseren blir vertikale innslag i den horisontale realismefortellingen. På den måten får bilder og ekfraser en sentral plass i Lindgrens allegori. I Lindgrens ekfraser som ikke direkte har med Dorébildene å gjøre, presenteres bildet for leseren som et tydelig objekt i teksten, med faktiske opplysninger å forholde seg til, slik som tittel, farger og tema. Dette åpner for leserens egen kreative fortolkning, i tråd med Hans Lunds refleksjoner omkring ekfrasen og den ekfrastiske teksten.

Den ekfrastiske teksten insisterer på muligheter og slik reduseres løgnens ondskap og forvandles til en mulig nødvendig og positiv livsløgn. Som en motvekt til de nedbrytende kreftene, trer kunsten og religionen – gjennom ekfraser og allegori – fram i sin mangfoldighet og blir en mulighet for tapt mening. Fortellerens flukt fra Avaberget kan symbolisere den nedstigning og de prøvelser som former og skaper mennesket. Det som holder fortellingen sammen er håpet om tilbakevending og forsoning, noe som faktisk skjer når han til slutt, med Dorés Bibel, igjen finner tilbake til Avaberget. Lindgrens tekst gir en forestilling om at vi inngår som del av et gjentakende kretsløp, i en hermeneutisk sirkelbevegelse. Vi blir del av tidligere fortellinger. Når de historiske bildene betraktes med personlige erfaringer, blir de mer enn fortidige uttrykk.

Dorés bibel er siste bok i triptyket som Lindgren har samla under et felles tema, nemlig at nåden kjenner ingen lov. Lindgren sidestiller det hellige og det verdslige i det som for leseren kan framstå som så fantasifullt at det kan bli absurd. I *Dorés bibel* er nåden en mulighet, som en motvekt til den ondskap som verken mennesket – og heller ingen gud – rår med. Kronologisk utgjør *Dorés bibel* siste del av triptyket, men med dens fokus på bibelfortellinger, kan den like gjerne stå som et tematisk midtpunkt, det vil si som triptykets midtbilde.

Bibliografi

- Abrams, M. H. (1985). *A Glossary of Literary Terms*. Montreal: Harcourt Brace Jovanovich.
- Arnold, Jan. (2007). Chair no. 9 - Torgny Lindgren. Lastet ned 2. november 2010 fra http://www.svenskaakademien.se/web/Torgny_Lindgren_1.aspx.
- Bakke, Jørgen. (2010). "Beskrivelsens retorikk: Kunstverkekfrasen mellom vitenskap og litteratur" i *Talende bilder*, i Sigrid Lien & Caroline Serck-Hanssen, (red.). Oslo: Spartacus, s. 69–90.
- Brummer, Hans Henrik. (1994). *Anders Zorn. Till ögats fröjd och nationens förgyllning*. Stockholm: Norstedt.
- Bunyan, John. (1678/1987). *The Pilgrim's Progress*. Edited with an introduction and notes by Roger Sharrock. London: Penguin Books.
- Bunyan, John. (1678/1968). *Pilgrims vandring*. I Hovedverker av den kristne litteratur. Oslo: Lutherstiftelsen.
- Börtz, Torun. (23. januar 2009). Torgny Lindgren's literary landscape. Lastet ned 10. februar. <http://www.sweden.se/eng/Home/Lifestyle/Literature/Reading/Torgny-Lindgren/>
- Eide, Tormod. (2004). *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.
- Eliade, Mircea. (1949/1983). *Det hellige og det profane*. Norsk utgave. Oslo: Gyldendal.
- Frye, Northrop. (1982/1992). *Den store kode: Bibelen & litteraturen*. Dansk oversettelse ved Ole Lindegård Henriksen. Århus: Aros.
- Garborg, Arne. (1899/1951). *Den burtkomne faderen i Skriftir i samling*. Oslo: H. Aschehoug & Co., s. 129–198.
- Gundersen, Karin. (1999). *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Oslo: Aschehoug.
- Harrits, Cecilie. (2007). "At få bilder i tale" i *Ekfrasens former*. Cecilie Harrits og Anders Troelsen (red.). Århus: Aarhus Universitetsforlag, s. 7–14
- Haugen, Paal-Helge. (1979). *Steingjerde*. Oslo: Samlaget.
- Haugen, Paal-Helge. (1990). *Meditasjonar over Georges de La Tour*. Oslo: Cappelen.
- Havrevold, Guro. (2008). Torgny Lindgren; Dorés bibel. Lastet ned 27. januar 2010 fra <http://www.f-b.no/article/20080413/ANMBOK/971438808/1058/AKTUELT>
- Holkers, Märta. (2001). *Den svenska målarkonstens historia*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

- Johnstad, Gunnar. (1987). *Ord i Bibelen*. Oslo: Det norske bibelselskap.
- Karlsen, Ole. (2003). *Ord og bilete: ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, Atle. (1998). *Ord, bilete, tenking: artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Kranzfelder, Ivo. (1995). *Edvard Hopper: 1882-1967: Vision of Reality*. Köln: Benedikt Taschen.
- Kristeva, Julia. (1994). "Holbeins maleri: *Den døde Kristus i graven*" i *Svart sol*. Oslo: Pax Forlag, s. 104–131.
- Kristeva, Julia. (1995). "Reading the Bible" i *New Maladies of the Soul*. Oversatt til engelsk ved Ross Guberman. New York: Columbia University Press, s.115–26.
- Kristiansen, Ståle Johannes. (2010). "Bilde og deltakelse – Om spillet mellom ikon og betrakter hos Hans-Georg Gadamer, Michael Ann Holly og Jean-Luc Marion" i *Talende bilder: Tekster om kunst og visuell kultur*. Sigrid Lien & Caroline Serck-Hanssen, (red.). Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 91–107.
- Langås, Unni. (1995). "Er 'den store koden' fortsatt gyldig?" i *Store oskeflak av sol*, Ole Karlsen (red.). Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag, s. 104–118.
- Langås, Unni (2010). "Plastiske ord" i *Samspill mellom kunstartene*, Hadle Oftedal Andersen, (et.al.,red.). Helsinki: Nordica Helsingiensia nr. 23, s. 79–102.
- Larsen, Peter Stein (2010). "En verdensløs kendsgerning" i *Samspill mellom kunstartene*, Hadle Oftedal Andersen (et.al.,red.). Helsinki: Nordica Helsingiensia nr. 23, s.124–138.
- Lien, Sigrid (2010). "Kunsten å gå på kunstutstilling: Et møte med den vanskelige samtidskunsten", i *Talende bilder*, Sigrid Lien & Caroline Serck-Hanssen (red.), Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 259–278.
- Lindgren, Torgny. (1995). *Hummelhonung*. Stockholm: Norstedt.
- Lindgren, Torgny. (2002). *Pölsan*. Stockholm: Norstedt.
- Lindgren, Torgny. (2005). *Dorés bibel*. Stockholm: Norstedt.
- Lindgren, Torgny. (2008). *Dorés bibel*. Norsk utgave. Oslo: Gyldendal.
- Lindgren, Torgny. (2009). *Norrlands akvavit*. Norsk utgave. Oslo: Gyldendal.
- Lindgren, Torgny. (2011). *Minnen*. Stockholm: Norstedt.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg, (red.). (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Lund, Hans (1993). "Den ekfrastiska texten" i *I musernas tjänst*. Ulla-Britta Lagerroth (et.al.red.). Stockholm: Stehag, s. 207–223.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Cambridge: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mønster, Louise. (2010). "Byzantiske billeder" i *mellom kunstartene*. Hadle Oftedal Andersen (et.al.red.). Helsinki: Nordica Helsingiensia nr. 23, s. 35–56.
- Nilsson, Magnus. (2005). "Nåden har ingen lag". *Signum 7*. Lastet ned 2. februar 2010, fra <http://www.signum.se/signum/template.php?page=read & id=2836>.
- O'Connor, Flannery. (1957/1987). "The Catholic Novelist in the Protestant South" i *Mystery and Manners*. New York: Farrar, Straus and Giroux, s.191–209.
- Odden, Per Einar. (1999). "Den hellige Hieronymus". Lastet ned 26. august 2010, fra <http://katolsk.no/biografier/historisk/hieronim.htm>, s. 3.
- Preminger, Alex og T.V.F. Brogan. (1993). "Allegory" i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, s. 31–35.
- Raa, Marianne. (2007). "Hellig hakkepølse: en allegorisk lesning av *Pölsan* av Torgny Lindgren". Bergen: Universitetet i Bergen.
- Ringgren, Magnus. (2004). "Ironikeren Torgny Lindgren", *Signum 6*. Lastet ned 2. februar 2010, fra <http://www.signum.se/signum/template.php?page=read & id=2808>.
- Rose, Gitte (2009). "Billedanalyse" i *Analyse af billedmedier – en introduktion*, Gitte Rose og H. C. Christiansen, (red.) Frederiksberg: Narayana Press, s.123–190.
- Sandström, Daniel (2005). "Daniel Sandström läser Torgny Lindgrens Dorés bibel". [http://sv.wikipedia.org/wiki/Daniel_Sandstr % C3 % B6m](http://sv.wikipedia.org/wiki/Daniel_Sandstr%C3%B6m)
- Selboe, Tone. (1999). Ringen sluttet?: Om Knut Hamsun, *På gjengrodde stier i: Agora*. Oslo: Aschehoug, s. 213–231.
- Skjeldal, Eskil. (11. februar 2010). "Sekulært sneversyn. I god tro". *Klassekampen*.
- Sky, Jeanette. (11.-17. juli 2008). "Nåden har ingen lov". *Morgenbladet*.
- Stenborg, E. (2001). "Vem gick förbi? Litteraturens möte med livsåskådni". *Signum 7*. Lastet ned 2. februar 2010, fra <http://www.signum.se/signum/template.php?page=read&id=676>.

- Steiner, Wendy (1993). "Retorikens färger", i *I museernas tjänst*. Ulla-Britta Lagerroth (et.al.red.). Stockholm: Stehag, s. 125–167.
- Stounbjerg, Per. (1988). Sensualisme og transcendens. Om Edith Södergran: "Dagen svalnar..." i *Edda*, hefte 1, s. 71–75.
- Søderberg, R. (1993). *Gustave Dore och hans samtid*. Stockholm: Biblis: årsbok.
- Tambling, Jeremy. (2010). *Allegory*. London and New York: Routledge.
- Troelsen, Anders. (2007). "At få billeder i tale" i *Ekfrasens former* i Cecilie Harrits og Anders Troelsen (red.). Århus: Aarhus Universitetsforlag, s. 233–264.
- Tyrberg, Anders. (2002). *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Varga, A Kibédi Varga. (1993). "Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer" i *I Museernas tjänst*. Ulla-Britta Lagerroth (et.al.red.). Stockholm: Stehag, s. 105–123.
- Walther, I. F. (2005). *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies from the Gothic to the Present Day*. Köln: Taschen.
- Øverås, Tor Eystein. (19. februar 2011). "Ettertanken". *Klassekampen*, s. 6.
- Zafran, E. og R. Rosenblum. (2007). *Fantasy and Faith: the Art of Gustave Doré*. New York: Dahesh Museum of Art.