

Engler styrtet til scenen

*En analyse av Kjersti Horns teateroppsetning
Styrtet engel (2013) som adaptasjon av
Per Olov Enquists roman Nedstörtad ängel (1985)*

Maria Drangeid



NOR4395 – Masteroppgave i nordisk,
særlig norsk, litteraturvitenskap
Institutt for nordiske og lingvistiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016

Engler styrtet til scenen

En analyse av Kjersti Horns teateroppsetning

Styrtet engel (2013) som adaptasjon av

Per Olov Enquists roman Nedstörtad ängel (1985)



Foto: Gisle Bjørneby (2013b)

© Maria Drangeid

2016

Engler styrtet til scenen. En analyse av Kjersti Horns teateroppsetning
Styrtet engel (2013) som adaptasjon av Per Olov Enquist *Nedstörtad ängel* (1985)

Maria Drangeid

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: CopyCat, Oslo

Men detta med *livs levande pratande gestalter på scen?*
Begränsningarna enorma, och lockande: att inte ha
femhundra sidor på sig för att gestalta allting, utan bara
människor på en scen i två timmar, och allting skall komma
ut genom munnen? (Enquist, 2008, s. 311, kurs. i org.)

Sammendrag

I denne oppgaven analyserer jeg Kjersti Horns teateroppsetning *Styrtet engel* (2013) som adaptasjon av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel* (1985). Med begreper hentet fra multimodalitetsteori og teoretikerne Gunther Kress og Theo Van Leeuwen, undersøker jeg hvordan den multimodale teaterforestillingen formidler mening gjennom andre semiotiske ressurser enn det skriftlige, relativt monomodale forelegget.

På grunn av oppgavens begrensede omfang har jeg konsentrert meg om to modaliteter, musikk og kropp, som er valgt ut på grunn av sine åpenlyse preg på forelegget. Jeg undersøker hvordan Horn spiller videre på romanens musikalitet og kroppslighet. Med fokus på de to elementene drøfter jeg hvordan Horn utnytter teatrets mediespesifikke muligheter idet romanen overføres til et audiovisuelt medium.

Underveis i analysen ser jeg funnene i lys av Hans-Thies Lehmanns begrep om det postdramatiske teatret. Dette er en retning innenfor teatersjangeren som motiverer bruken av multimodalitet. I det tradisjonelle dramatiske teatret har verbalteksten en opphøyd posisjon. Det postdramatiske teatret er derimot et ikke-hierarki hvor alle modaliteter i utgangspunktet er likestilte. Her har samtlige semiotiske ressurser muligheten til å opptre som dominerende element. Med utgangspunkt i Lehmanns begreper ”musikalitet” og ”fysikalitet”, diskuterer jeg de to modalitetenes posisjon i Horns adaptasjon. Jeg drøfter hvorvidt de dominerer over verbalteksten, til tross for at oppsetningen har en roman som forelegg. Jeg diskuterer hvorvidt de to modalitetene tilføyer nye aspekter som utvider scenens mening, eller om de først og fremst underbygger de øvrige semiotiske ressursene. Jeg drøfter dessuten hvorvidt musikalitet og fysikalitet kan sies å oppnå en narrativ funksjon i teaterforestillingen. Dette til tross for at de to modalitetene formidler et uspesifikt uttrykk.

Som overordnet mål for analysen ser jeg teateradaptasjonen i lys av Linda Hutcheons begrep om rekontekstualisering. Med fokus på forestillingens spillested og medvirkende aktører, diskuterer jeg hvordan Horns overføring av Enquists roman til en ny kontekst påvirker verkets mening og tema.

Forord

Jeg vil først og fremst få takke min veileder, Sten-Olof Ullström, for å ha introdusert meg for Per Olov Enquists og *Nedstörtad ängel* det første året mitt ved Universitetet i Oslo. Det er med glede at det er denne romanen og med Ullström som veileder at studieløpet mitt nå rundes av. Takk for god hjelp, entusiasme og ikke minst svært hyggelige samtaler.

Takk også til Tone Tøstie ved arkivet på Nationaltheatret for manus og utlån av filmopptak. Takk til Erik Hedin for tilsending av forestillingens musikk. Takk til fotograf Gisle Bjørneby for tillatelse til å bruke foto fra forestillingen i oppgaven, og til Emil Johnsen og Sebastian Tjørstad for samtykke av bildebruk til forsiden.

Takk til kollektivet mitt for oppmuntring, og takk til medstudenter på Blindern for at dere har gjort lesesalen til et trivelig sted. En spesiell takk til Kis. Takk til Simon for korrekturlesing. Takk til mor og far for entusiasme og omsorg. Spesielt takk til far, som har vært en uvurderlig støtte og motivasjon i studietiden.

Maria

Oslo, mai 2016

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	2
1.1	Introduksjon.....	2
1.2	Problemstilling.....	3
1.3	Om forfatter og regissør.....	5
1.4	Tidligere forskning og resepsjon av de to verkene.....	6
1.5	Sammendrag av de to verkene.....	8
2	Teori og metode.....	12
2.1	Adaptasjon.....	12
2.2	Postdramatiske trekk.....	13
2.3	Metaforteori.....	15
2.4	Sauters kommunikasjonsmodell.....	15
3	Musikalitet.....	18
3.1	Musikalsk dramaturgi.....	18
3.1.1	Komposisjon.....	18
3.1.2	Tematisk ligatur.....	20
3.1.3	Musikk i kontekst.....	21
3.2	Musikalsk språk.....	23
3.2.1	Poesi.....	23
3.2.2	Indisier.....	26
3.3	Musikalsk symbolikk.....	27
3.3.1	Lydlig lydløs musikk.....	28
3.3.2	Himlaharpan.....	31
3.4	Oppsummering.....	33
4	Fysikalitet.....	34
4.1	Kroppslighet.....	34
4.1.1	Kroppslige metaforer.....	34
4.1.2	Metaforisk kroppsspråk.....	36
4.1.3	Kroppslig lydløs musikk.....	39
4.2	Monstrøsitet.....	40
4.2.1	Pojken, et indre monster.....	40
4.2.2	Pinon, et ytre monster.....	42
4.3	Gjemte monstre.....	44
4.3.1	Det sensoriske nivå.....	44
4.3.2	Freakshow.....	46
4.4	Oppsummering.....	47
5	Avsluttende refleksjoner.....	48
	Referanser.....	53
	Vedlegg.....	55

1 Innledning

1.1 Introduksjon

Mitt første møte med den svenske kritikeren og forfatteren Per Olov Enquist (f. 1934) var ved lesningen av hans *Nedstörtad ängel*. Boken kom ut på midten av 1980-tallet, en periode som var mindre fruktbar for den ellers produktive forfatteren. Denne romanen er den eneste i sin sjanger han skriver for egen penn dette tiåret.¹ I 1985 – i løpet av de få timene på døgnet han er edru nok til å skrive – skriver han en stor, liten kjærlighetsroman:

Han vet att han aldrig kan skriva något med som *håller måttet* med alkohol i blodet; ibland kommer dock några nyktra och iskalla morgontimmar av stor klarhet, då kan han skriva. Vid mitten av 80-talet skriver han under dessa morgontimmar en roman han kallar ”Nedstörtad ängel”, den blir på 140 sidor. Mer räcker inte dessa timmar eller snarare minuter till. (Enquist, 2008, s. 445, kurs. i org.)

Ifølge Enquist selv er *Nedstörtat ängel* hans beste roman (Enquist, 2008, s. 445). Boken er liten i størrelse, men spørsmålene den tar opp, er store nok. Romanen utforsker identitet og annerledeshet gjennom spørsmålene: Hvem er jeg? Hva vil det si å være et menneske? Hva er kjærlighet, og hvem fortjener det? Spørsmålene går muligens ikke an å svare på, men som romanens jeg-forteller uttrykker det: ”Men om man inte försöker, var stode vi då?” (Enquist, 1988, s. 51).² De eksistensielle spørsmålene behandles og utforskes gjennom fire separate historier. Men det er ikke historienes handling som driver boken fremover. Fremdriften i romanen skapes av Enquists særegne språk, som er romanens viktigste uttrykksmiddel. Den vesle romanen er delt inn i meningstette tekstfragmenter som er preget av gjentakelser, metaforer, setningsemner, analepser og prolepser. Språket har en spenning og rytme som kan minne om lyrikk. På tross av sjangerbetegnelsen i bokens undertittel – en *kärleksroman* – omtales den gjerne derfor som hybridsjangeren *prosadikt* (Englund, 2006, s. 66).

Enquists vesle roman mottok svært gode kritikker da den kom ut, og har en viktig posisjon i Enquists forfatterskap. Thomas Thurah (2002, s. 20) beskriver den som en grunnfortelling for mange av Enquists romaner. Romanen står midtveis i forfatterskapet hans, og trekker linjer både bakover og fremover til andre tekster. Likevel har den i ettertid ikke fått like mye oppmerksomhet som Enquists øvrige romaner. I 2013, nesten 30 år etter utgivelsen, ble boken imidlertid igjen satt i søkelyset, da den for første gang ble satt opp som

¹ Enquist utgir imidlertid flere tekster i andre sjangrer, og samarbeider om et par romaner med forfatter og journalist Anders Ehnmark.

² Jeg siterer til en versjon fra 1988 fordi de nyere opplagene av originalutgaven utelater romanens undertittel. Teksten i utgaven fra 1988 er identisk med førsteutgaven.

teater. Forestillingen *Styrtet engel* hadde urpremiere på hovedscenen på Nationaltheatret i Oslo i regi av Kjersti Horn. Da jeg fikk høre om Horns idé, slo det meg umiddelbart som et uløselig prosjekt og jeg undret meg over motivasjonen bak Horns planer. Kan en poetisk roman som først og fremst har sin egenart og styrke i skriftspråket, fungere som scenekunst? Det mente tydeligvis regissør Kjersti Horn da hun bestemte seg for å flytte *Nedstörtad ängel* til de skrå bredder.

Utgangspunktet mitt for valg av oppgave er interessen jeg har for teater. Jeg er en ivrig teatergjenger og har selv spilt teater på amatørbasis i mange år. Adaptasjonsprosessen fascinerer meg veldig, spesielt ved mediebytte. Der kreves det at *adaptøren*³ gir slipp på mange av foreleggets fordeler, og samtidig at hun aktivt tar i bruk virkemidlene det nye mediet kan tilby. Det finnes ikke et enkelt svar på hvordan man bør adaptere et verk. At Horns idé om å adaptere *Nedstörtad ängel* slo mange – inkludert meg selv – som et umulig prosjekt, gjør adaptasjonen hennes ekstra interessant i mine øyne, og dette ligger til grunn for valget mitt av emne og problemstilling.

1.2 Problemstilling

Det finnes mange grunner til å ville adaptere et verk. Motivasjonen kan være økonomisk, ideologisk, politisk, kunstnerisk eller personlig. Men et godt utgangspunkt for en vellykket adaptasjon er at adaptøren brenner for prosjektet. En adaptasjon springer ofte ut av et ønske adaptøren har om å fornye forelegget. Det være seg en aktualisering av verket, et skifte i perspektiv eller en endring i tid og sted. Om adaptørens spesialfelt tilhører en annen sjanger enn forelegget, kan en adaptasjon være et ønske om å tilpasse historien den nye formen.

Det var lenge fokus på at for mange avvik fra forelegget ville gå ut over adaptasjonens kvalitet. Om adaptasjonen ikke var trofast mot forelegget, men derimot tok seg kunstneriske friheter, ble verket ofte vurdert negativt (Stam, 2005, s. 4). I dag blir kvaliteten vurdert ut fra andre kriterier, nemlig hvorvidt adaptasjonen utnytter det aktuelle mediets muligheter (Stam, 2005, s. 8). Det er nettopp dette jeg vil vektlegge i mine analyser, med utgangspunkt i Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel* og Kjersti Horns teaterforestilling *Styrtet engel*. Den overordnede problemstillingen blir da slik:

Hvordan skapes mening gjennom mediespesifikke semiotiske ressurser i Kjersti Horns teateradaptasjon av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel*?

³ Jeg har oversatt begrepet direkte fra den engelske termen ”adapter”. På norsk brukes ellers ”bearbeider” eller ”tilrettelegger”.

I adaptasjonen må Kjersti Horn gi slipp på skriftspråket som virkemiddel og dominerende modalitet. Da kan det være interessant å vurdere hva som skjer med skriftens litterære kvaliteter i overgangen til en scenisk kontekst. Hvordan vil Enquists tekst, som i stor grad har sin styrke og særpreg i det poetiske og figurative språket, komme adekvat til uttrykk gjennom andre semiotiske ressurser? Ved mediebytte mister adaptøren foreleggets mediespesifikke fordeler, samtidig som det åpnes nye muligheter. På grunn av oppgavens begrensede omfang har jeg konsentrert meg om to modaliteter: musikk og kropp. De to modalitetene er valgt på grunn av deres eksplisitte fremtreden i romanen. Til tross for at Enquists tekst er relativt monomodal, er de to modalitetene svært toneangivende og betydningsbærende for romanen. Dette er et utgangspunkt jeg mener det er interessant å se Horns audiovisuelle adaptasjon i lys av. Hvordan Horn utnytter scenekunstens muligheter i adaptasjonen av Enquists roman, vil bli analysert med utgangspunkt i to grupper forskningsspørsmål:

De første er knyttet til hvordan musikaliteten opptrer i de to sjangrene. Når det gjelder romanen, spør jeg først: Hvordan kan musikalitet opptre som meningsbærende i et stumt og relativt monomodalt medium som Enquists roman er? Med grunnlag i analysen av musikk i romanen, spør jeg så følgende spørsmål rettet mot Horns adaptasjon: Hvordan spiller Horn videre på romanens musikalitet idet hun adapterer teksten over til teaterscenen? Hvordan utnytter hun da teatersjangerens auditive muligheter til å uttrykke mening? Og i tillegg: Underbygger de auditive semiotiske ressursene de øvrige, eller kan de formidle mening i seg selv, som et utvidende eller til og med narrativt element?

Den andre gruppen av forskningsspørsmål er knyttet til hvordan fysikalitet formidler mening i de to verkene. Igjen tar jeg utgangspunkt i romanen, og spør: Hvordan formidles det kroppslige som meningsbærende element i Enquists tekst? I overføringen til de skrå bredder legemliggjøres så romanens karakterer⁴ av aktører av kjøtt og blod som står foran oss på scenen. Fra romanen går jeg igjen til forestillingen og spør: Hvordan opptrer aktørens fysiske kropp og bevegelse i rommet som meningsbærende?

Hvordan forestillingens mange semiotiske ressurser oppfattes av tilskueren, har relevans for begge forskningsspørsmålene. I en overgang fra blekk på papir til audiovisuell scenekunst blir teksten omformet til et multimodalt medium hvor tilskueren må tolke flere semiotiske ressurser som opptrer samtidig. Drar de ulike modalitetene i samme retning, mot en redundans, eller spriker de i ulike retninger mot en entropisk komposisjon, hvor tilskuerne

⁴ Vanligvis brukes termen ”person” om de fiktive personene både i prosa og drama (Lothe, 2007, s. 170). Men for å distingvere mellom rollefigur og privatperson i teateradaptasjonen har jeg likevel valgt å bruke begrepet ”karakter” om de fiktive personene i begge verkene.

ikke opplever en entydig tolkning? Spørsmålene vil bli sett i lys av postdramatisk teater-teori, og undersøkt med vekt på multimodalitetsteori.

1.3 Om forfatter og regissør

Per Olov Enquist

Per Olov Enquist ble født i Västerbotten, nord i Sverige i 1934. I sognet Hjoggböle vokste han opp som enebarn. Han hadde hatt en storebror som ble født et par år tidligere, men som døde bare et par timer etter fødselen. Historien om broren gjorde ekstra sterkt inntrykk på Enquist fordi de to bar samme navn. Han forteller at han hadde vanskeligheter med å forstå hvem som var hvem av han selv og den døde broren med samme navn (Enquist, 2008, s. 23). Faren hans, Elof, døde da Enquist bare var seks måneder gammel. Forfatteren vokste altså opp alene med moren, kalt Maja, som var sterkt troende. Disse erfaringene knyttet til død, identitet og religion er gjennomgående temaer både i *Nedstörtad ängel* og Enquists verker for øvrig. Forfatterskapet hans er svært personlig og intratekstuel. Man kan knytte flere av historiene i tekstene til hans egen virkelighet, ved at han også omtaler dem i sin selvbiografiske roman *Et annat liv* fra 2008.

Enquist debuterte som 27-åring med romanen *Kristallögat* (1961), men han slo først igjennom med sin tredje roman, *Magnetisörens femte vinter* i 1964. Siden den gang har han gitt ut over 30 verker i flere sjangrer: romaner, noveller, barnebøker, skuespill og en rekke artikler og essayer. Han har dessuten vunnet flere priser, blant annet Nordisk Råds litteraturpris for romanen *Legionärerna* fra 1968. I tillegg til å ha skrevet flere dramaer, har han også selv regissert teateroppsetninger.

Kjersti Horn

Teaterregissøren Kjersti Horn (f. 1977) er utdannet ved teater-regilinjen ved Dramatiska Institutet i Stockholm (2003 – 2006). Etter utdannelsen har hun regissert oppsetninger ved flere scener i Norge og Sverige. I 2013 ble hun ansatt som husregissør ved Nationaltheatret i Oslo. *Styrtet engel* var hennes første oppsetning på hovedscenen ved dette teatret. Horn er kjent for å være en modig regissør som våger å gå inn i utfordrende prosjekter. Ofte er prosjektene hennes knyttet til tematikker som hun er personlig engasjert i, slik vi også ser med *Styrtet engel*. Enquists tekst omhandler utenforskap og annerledeshet, en følelse Kjersti Horn kjenner godt til, da hun lider av skjelettsykdommen spondylo-epiphysealdysplasi,

som blant annet er grunnen til at hun kun er 129 cm høy. Horn er blitt nominert til Heddaprisen flere ganger, og for *Styrtet engel* ble hun nominert til Kritikerprisen.

1.4 Tidligere forskning og resepsjon av de to verkene

Nedstörtad ängel

Som nevnt innledningsvis har ikke så mange forsket på romanen *Nedstörtad ängel* som enkeltverk. Det er imidlertid skrevet noen større avhandlinger om Enquists samlede forfatterskap. I disse har romanen tross alt en sentral plass og betraktes som et knutepunkt som peker både bakover og fremover i forfatterskapet.

Eva Ekselius' (1996) avhandling *Andas fram mitt ansikte* tar for seg den mystiske og dyp-psykologiske strukturen hos Enquist, en struktur hun mener er grunnleggende for hele forfatterskapet. Ekselius leser Enquist inn under mange ulike tradisjoner: både den romantiske, den realistiske og den modernistiske. Hun påpeker at de forskjellige retningene ikke sammensmelter, men heller bryter med hverandre. I 1991 skrev Thomas Bredsdorff boken *De sorte huller*. Bredsdorff skriver først og fremst om Enquists særegne språk gjennom et forfatterskap Bredsdorff leser som ett verk. Til forskjell fra Ekselius som ser Enquists forfatterskap i lys av flere retninger og tradisjoner, knytter Bredsdorff Enquist spesielt til modernismen og en imagistisk tradisjon.

En annen avhandling er Ross Shidellers (1984) *Enquists, A Critical study*, hvor Shideler nærleser Enquists engelske utgivelser til og med 1982. Her er altså ikke *Nedstörtad ängel* omtalt, fordi Shidellers studie kom ut året innen *Nedstörtad ängel* ble utgitt. Derimot finner vi henvisninger til Shideler i *Nedstörtad ängel*, hvor romanens impresario humoristisk nok bærer samme etternavn som den amerikanske litteraturprofessoren.

På tross av få større avhandlinger om romanen finnes det en hel del artikler og essayer om den. Blant dem jeg har funnet særlig interessante, er Axel Englunds (2006) artikkel "Det kodade meddelandet". Der Bredsdorff (1991, s. 176) argumenterer for at romanens fire historier kun henter energi fra hverandre uten å farge hverandre, mener Englund (2006, s. 66) derimot at historiene i høyeste grad forklarer hverandre. Englund bruker metaforen som forklaringsmodell for romanen med grunnlag i Max Blacks (1962) oppfatning av metaforen som interaktiv. Jeg støtter meg til Englunds bruk av metaforen som forklaringsmodell for romanen, og vil videre undersøke om denne lesningen kan kaste lys også over forestillingsanalysen av Horns teateradaptasjon.

I artikkelen ”Identitet som montasje” (2001) diskuterer Jonas Bakken og Toril Opsahl hvordan romanens jeg-forteller skaper sin egen identitet gjennom romanens montasjeteknikk. Dette vil jeg bygge videre på ved å undersøke hvordan romanens komposisjon gjenspeiles og virker meningsbærende i teaterforestillingen.

Det er også skrevet et par masteroppgaver om romanen som er relevante for min studie. I Stine Malin Brynildsens (2006) *Det är ett slags meddelande...* fokuserer hun på språk og kommunikasjon mellom karakterene og argumenterer for at det regjerer en kommunikasjonssvikt blant dem. Jeg skal undersøke hvordan denne kommunikasjonssvikten kommer til uttrykk gjennom auditive og visuelle semiotiske ressurser i forestillingen.

En annen lesning av romanen er masteroppgaven til Linn Helen Kornerud (2011): *Å plutselig se seg selv*. Kornerud fokuserer på monstrøsiteten i romanen og peker blant annet på at det negativt ladede begrepet ”monstrøsitet”, også kan leses positivt. Jeg vil utforske hvordan det monstrøse kommer til uttrykk på ulike vis i teaterforestillingen, og hvordan Horns sceniske bearbeiding kan gi tilskueren en flertydig opplevelse av begrepet.

Styrtet engel

Med Kjersti Horns oppsetning *Styrtet engel* i 2013 var det første gang romanen ble satt opp som teater. Teateradaptasjonen ble mye omtalt i media, spesielt på grunn av forestillingens rollebesetning. I tillegg til fem profesjonelle skuespillere, engasjerte Kjersti Horn fire amatører på scenen. Samtlige av de fire amatørerne har synlige nedsatte funksjonsevner. I likhet med romanen ble forestillingen godt tatt imot, og samtlige anmeldere finner prosjektet modig og interessant. Likevel kritiseres Horn for at hun vil for mye, noe som fører til at uttrykket lider av et ”løst kaos” (Steinkjer, 2013) og et ”grumsete, kakafonisk uttrykk” (Hobbelstad, 2013). Forestillingen ble dessuten kritisert av flere for å være for kryptisk, spesielt for tilskuerne som ikke kjente til forelegget. Dette er vurderinger jeg vil diskutere i lys av postdramatisk teater og multimodal teori.

Det er foreløpig ikke publisert vitenskapelige tekster om forestillingen, men den er blitt behandlet i en masteroppgave fra 2014. I *Invasjon av virkeligheten* analyserer Ole Hval kommunikasjonen mellom sal og scene i tre ulike teateroppsetninger, deriblant Kjersti Horns *Styrtet engel*. Hval peker på at kommunikasjonsformen mellom aktør og tilskuer i teatret er svært kompleks. Tilskueren oppfatter to verdener, fiksjon og virkelighet, simultant. Men som publikum er vi likevel trent til å holde dem adskilt. I *Styrtet engel* går regissøren bevisst inn for å gjøre dette skillet utydelig for publikum. For å belyse min problemstilling skal jeg

diskutere hvordan denne forvirringen hos tilskueren kan vurderes som en del av forestillingens tematikk.

1.5 Sammendrag av de to verkene

Kort om romanen

Nedstörtad ängel består av fire tilsynelatende uavhengige historier. De har i midlertid flere tematiske paralleller. I tillegg er de formelt tilknyttet ved at tre av historiene blir fortalt av romanens jeg-person.

Den ene historien handler om et vennepar av jeget, K og Fru K. Selv om de har skilt seg, blir de fortsatt omtalt som ”makarna K”. Etter skilsmissen oppsøker Fru K ”pojken”, en navnløs gutt som sitter i fengsel for å ha drept en jentunge. Fru K får etterhvert et nært og emosjonelt forhold til gutten og lar han få egen nøkkel til leiligheten hennes. Her besøker han henne når han har permisjon. En dag han er på besøk, dreper han ekteparets datter. Etter drapet legger Fru K seg inn på psykiatrisk avdeling på sykehuset hvor K jobber. I etterkant av drapet på datteren oppsøker K pojken i fengselet. I likhet med fru K oppnår han en nær kontakt med gutten, og går fra å hate han til å elske han. Pojken ber K om hjelp til å ta livet sitt, men K vegrer seg. Etter åtte selvmordsforsøk klarer pojken til slutt å ta livet sitt ved å kvele seg med en plastpose. Han etterlater seg en mengde lapper med kryptiske beskjeder, flere av dem smurt inn i avføring. Etter pojkens selvmord flytter makarna K sammen igjen. Slik makarnas respektive kjærlighet til pojken er vanskelig – kanskje umulig – å forstå, er også kjærligheten dem imellom uforståelig. Makarna K hater hverandre intenst, men klarer ikke å skille seg av med hverandre. Kommunikasjonen dem imellom består av seksuelle møter i kjelleren på sykehuset og telefonsamtaler uten ordveksling. De to er bundet til hverandre av en uforklarlig, destruktiv og ordløs kjærlighet.

Den andre historien handler om Pasqual Pinon, en mann som blir definert som et monster fordi han bærer to hoder. På toppen av sitt eget hode har han et kvinnehode, Maria. Pinon blir holdt som gissel i en gruve i Mexico for å sikre gruvearbeiderne mot ulykker, ettersom de mener at han er Satans sønn. Etter et par år i fangenskap blir han hentet ut av gruen av sirkusdirektøren John Shideler, som gjør han til en del av sitt omreisende freak-show. Pinon synger og spiller på munnspill for skuelystne publikummere. Maria kan ikke synge eller snakke, da hun verken har stemmebånd eller lunger, men Pinon kan høre inni seg at hun synger. Sangen hennes er en ordløs sang som Pinon beskriver enten som god eller ond, alt etter hvordan hun har det. Pinon og Maria blir etter hvert forelsket, og omtales som et

ektepar. Kjærligheten dem imellom er vanskelig, om ikke umulig, da de verken kan se hverandre, kysse hverandre eller elske med hverandre. Samtidig er kjærlighet til andre også umulig for dem, da de to er uatskillelige rent fysisk. Etter ni år forlater de sirkuset til fordel for en satanistisk sekt hvor de øvrige medlemmene består av andre utstøtte individer og ”fysiske monstre”. To år senere dør Pinon etter et år som sengeliggende. Maria dør åtte minutter etter han. Sykesøsteren som pleier dem ved dødsleiet, Mrs. Helen Portitz, forteller historien om Pinon videre til jeg-fortelleren i en brevveksling.

En tredje historie omhandler Ruth Berlau, den tyske dramatikereren Bertolt Brecht sin tidligere elskerinne. Etter Berlaus opphold på et mentalsykehus er kjærligheten mellom dem over fra Brechts side. Hun klarer derimot aldri å skille seg av med han. Etter hans død får hun laget en gipsavstøpning av hodet hans. Denne bærer hun med seg overalt i en hatteske.

De tre historiene kan betegnes som sekundærhistorier, som alle fortelles gjennom en primærhistorie; romanens jeg-forteller (Englund, 2006, s. 74). Gjennom en innsirkling av de tre øvrige fortellingene forsøker jeget å finne svar på en rekke eksistensielle spørsmål, og kanskje først og fremst på hvem han selv er. I løpet av enquêten deler han minner, notater og drømmer med leseren. Romanen slutter med den samme drømmen som den åpner med: drømmen om den ukjente mannen i isgraven. Ved romanens slutt-drøm er samtlige av karakterene samlet. Nå opplever jeget endelig å se seg selv; Det er han som er mannen i isgraven. På tross av at mannen ligger død og begravd under en hinne av is, uttrykker denne opplevelsen håp gjennom at jeget har oppnådd innsikt og erkjennelse. Sammen har de endelig ”hittat målet” og løst den ”oerhörda uppgiften”: å oppnå å se seg selv.

Kort om teaterforestillingen

Styrtet engel er en enakter på 85 minutter som hadde urpremiere på Nationaltheatret 4. oktober 2013. Jeg tar utgangspunkt i et arkivopptak som ble gjort av forestillingen den følgende dagen. Forestillingen ble satt opp på teatrets hovedscene, en tradisjonell titteskapsscene med en publikumssal fra 1899 som rommer over 700 publikummere.

På scenen står Erika Magnussons scenografi. Kort fortalt består den av en to-etasjers bygg hvor samtlige flater er laget i pleksiglass med hvite gardiner som kan trekkes for. Konstellasjonen ligner et moderne hus som er delt inn i flere rom som alle er enkelt innredet. Men ved hjelp av lyssettingen ligner dekorasjonen utstillingsvinduer på et kjøpesenter (se vedlegg 1). Magnusson er også kostymedesigner for oppsetningen. Grunnkostymene består hovedsakelig av festanttrekk med karnevalsaktige tilbehør. Unntaket er kostymet som Emil Johnsen bærer, som består av mørke, nøytrale, dagligdagse klær, uten tilbehør.

Komponist og lyddesigner Erik Hedin (2013) har komponert originalmusikk til forestillingen. Komposisjonene ble spilt inn av Oslo kammerkor og organist Kåre Nordstoga, og ble også solgt på CD i billettluke på Nationaltheatret under forestillingsperioden. CD-en består av ti verker, som med ett enkelt unntak er ikke-verbale. De åtte første sporene er a cappella, mens de to siste sporene er instrumentalversjoner av de to første. Samtlige av verkene kan beskrives som melankolske og sakrale, og gir assosiasjoner til høystemte religiøse seremonier og ritualer.

I forestillingen medvirker det ni personer på scenen. Fire av dem er anerkjente skuespillerne fra ensemblet på Nationaltheatret: Eindride Eidsvold, Emil Johnsen, Petronella Barker og Frøydis Armand. Engasjert som skuespiller til denne produksjonen er også sanger og performance-kunstner Nils Bech. I tillegg til et par småroller har de fem skuespillerne hver sin faste rollekarakter: Eidsvold gestalter K, Barker spiller Fru K. Armand er Ruth Berlau og Bech er pojken – som her blir kalt Gutten. Johnsen gestalter romanens jeg-forteller, som i Horns teatermanus blir omtalt som Den unge mannen. Om ikke annet er antydning, er det disse karakterene det er naturlig å lese de fem skuespillerne som. Likevel er det flere scener hvor det er uklart hvem aktørene gestalter; aktørene bytter stadig roller mellom seg og griper inn i hverandres fortellinger. Der jeg er usikker på hvem skuespilleren representerer, refererer jeg til dem med private etternavn, uten at dette er ment som en tolkning av eller antydning om at de opptrer som privatpersoner på scenen.

Andre medvirkende som er engasjert i anledning forestillingen, er Ingrid Margrethe Beier, Sebastian Tjørstad, Kristoffer Rodriguez og Marte Wexelsen Goksøyr. Felles for disse fire er at de alle har en form for funksjonshemming. Rodriguez lider av cerebral parese, som gjør at han sitter i rullestol. Beier lider av nevrofibromatose, som blant annet har ført til svulster i ansiktet og ødelagte synsnerver. Beier er utdannet cembalist og spiller også cembalo i forestillingen. Tjørstad er hardt rammet av dysmeli, da han er født uten armer og bein. Han er for øvrig kjent for mange som stand up-komiker. Goksøyr har Downs syndrom. Hun er også et kjent fjes for mange, da hun stadig er å se i media, enten som talsperson for mennesker med Downs syndrom eller som en aktiv kulturaktør. De fire er ansatt som statister og har ikke blitt tildelt noen større eller faste roller i manus slik som de andre. I manuset er replikkene deres – med kun et par unntak – introdusert ved private fornavn.

2 Teori og metode

2.1 Adaptasjon

Et utgangspunkt for adaptasjonsanalysen min er Linda Hutcheons (2013) kontekstorienterte adaptasjonsteori. I boken *A Theory of Adaptation* skriver hun at adaptasjon som fenomen må forstås både som et produkt og en prosess (s. 9). Adaptasjoner er palimpsestiske verk, som forblir i en intertekstuell kontrakt med forelegget, slik Horns oppsetning *Styrtet engel* alltid vil stå i dialog med Enquists roman. Kjennskap til forelegget kan bidra til å åpne verket, men Hutcheon understreker samtidig at adaptasjonen som produkt skal vurderes som et selvstendig verk. Eventuell kjennskap til forelegget vil naturligvis prege ens resepsjon, men en kvalitetsvurdering skal på ingen måte være en sammenligning hvor troskap til forelegget vektlegges, slik det ble gjort tidligere (s. 6-7). Med utgangspunkt i dette synet på adaptasjon som et autonomt verk har jeg valgt å konsentrere meg om de elementene som er beholdt eller lagt til i adaptasjonsprosessen, fremfor de som er valgt bort. Jeg sier som Bredsdorff (1991, s. 8) i sin avhandling om Enquists forfatterskap: "[Det] optager mig ikke hvad det kunne have været og hvad det skulle have været, men hvad det blev".

Som alle andre verk opptrer ikke adaptasjonen i et vakuum, men i en kontekst. En adaptasjonsprosess innebærer alltid en rekontekstualisering hvor til og med ørsmå utstrekninger i tid og sted forandrer en kontekst og dermed tilskuerens resepsjon (Hutcheon, 2013, s. 146). Jeg vil diskutere Horns rekontekstualisering, hvor hun forflytter Enquists tekst fra blekk på papir til hovedscenen på Nationaltheatret – en institusjon som står i en sterk tradisjon – og hvordan denne kontekstuelle endringen påvirker vår lesning av verkets mening.

I rekontekstualiseringen og prosessen fra roman til scenekunst skjer det både en *transformasjon* og en *transduksjon*. En *transformasjon* handler om å skape mening gjennom de samme modalitetene som allerede fantes i utgangspunktet, slik overgangen fra roman til teatermanus beholder skriften som dominerende modalitet. *Transduksjon* handler derimot om å ta i bruk nye modaliteter, slik vi ser i overføringen fra manus til teateroppsetning (Kress, 2010, s. 124-125). Filmviteren Arne Engelstad (2013, s. 53) peker på at i en transduksjonsprosess egner Roland Barthes' begreper om tekstfunksjoner seg. Disse kan peke ut hvilke elementer som bør beholdes i overgangen fra forelegg til adaptasjon. Barthes (1977, s. 93) deler tekstfunksjonene opp i tre hovedgrupper som han kaller for henholdsvis *kjernefunksjoner* (cardinal functions), *katalysatorer* (catalysers) og *indisier* (indices). Kjernefunksjonene finner man i situasjoner hvor karakterene står overfor et valg som vil

påvirke handlingen videre. Sjangrer som er rike på kjernefunksjoner er for eksempel spenning og krim, hvor det er et kausalt slektskap mellom handlingselementene som driver historien fremover. Handlingselementer som sirkulerer *rundt* kjernesituasjonene kalles for *katalysatorer* og har en utfyllende funksjon. De påvirker ikke valgene direkte, men utsetter dem gjerne (Barthes, 1977, s. 93). I en adaptasjon kan disse katalysatorene fjernes uten at det har konsekvenser for hovedhistorien. Engelstad (2013, s. 55) understreker at kjernefunksjonene derimot bør beholdes.

I *Nedstörtad ängel* har tekstfragmentene og de fire historiene først og fremst et tematisk slektskap fremfor et kausalt (Englund, 2006, s. 65). Romanens fremdrift skapes hovedsakelig av skildringer, eller det Barthes kaller *indisier*. I verker som domineres av beskrivelser, er det gjerne gjennom indisiene at verkets tema kommer til syne. Derfor kan man ikke fjerne indisiene på samme måte som katalysatorene. For å belyse min problemstilling vil jeg undersøke hvordan Horn har forholdt seg til *Nedstörtad ängels* ulike tekstfunksjoner, og først og fremst indisiene. Hvordan kommer tekstens poetiske indisier til uttrykk på andre måter enn gjennom skriftspråket?

Med et utvidet tekstbegrep (Kress & Van Leeuwen, 1996) kan man si at jeg skal analysere flere tekster: Enquists roman og Horns manusbearbeiding som monomodale tekster og teaterforestillingen som multimodal tekst. Dessuten regner jeg forestillingens originalmusikk for en egen auditiv tekst. For å analysere de ulike modalitetene har jeg hatt nytte av begreper fra multimodalitetsteori. Alle meningsbærende tegn som opptrer intendert, kan kalles *semiotiske ressurser* (Van Leeuwen, 2005, s. 4). Semiotiske ressurser kan ha ulik modalitet. Verbalspråk kan til dømes uttrykkes både skriftlig og muntlig. Noen modaliteter egner seg bedre enn andre til å uttrykke et spesielt innhold. Denne fordelingen som kan være mediespesifikk, kalles *modal affordans*. Musikk fungerer godt til å uttrykke en følelse, mens skrift egner seg til å formidle et egennavn. En god multimodal tekst kombinerer modalitetene på en måte som gjør at teksten fungerer optimalt i forhold til de målene som avsenderen har. Med bruk av disse begrepene vil jeg analysere hvordan teaterforestillingen er og fungerer som multimodale tekst. Hvordan utnytter Horn teatrets modale affordanser?

2.2 Postdramatiske trekk

I forestillingsanalysen av *Styrtet engel* er det et hovedpoeng å undersøke hvordan Enquists relativt monomodale tekst transdukeres gjennom multimodale ressurser. Her har jeg valgt å se adaptasjonen i lys av teori om postdramatisk teater. En teaterforestilling vil jo alltid være

multimodal, men postdramatisk teaterteori motiverer bruken av multimodalitetsteori i større grad enn tidligere teatertradisjoner. I forestillingsanalysen har jeg derfor funnet det nyttig å knytte Horns oppsetning til teaterforskeren Hans-Thies Lehmanns (2006) bok *Postdramatic Theatre*. Her lister han opp elleve grep som han mener karakteriserer en retning innenfor teatret som har vokst fram siden 1970-tallet, hvor teatret stadig har nærmet seg performance-sjangeren.

Lehmann ser det postdramatiske teatret som en reaksjon og en motpol til det tradisjonelle dramatiske teatret, hvor verbalteksten har en opphøyd posisjon i forhold til øvrige modaliteter. I det postdramatiske teatret råder ikke lenger et hierarki med den skrevne dramateksten på toppen, derimot er alle modaliteter i utgangspunktet likestilte og kan fortelle egne historier. Det postdramatiske teatret, som et ikke-hierarki, innebærer ikke at alle modaliteter *må* være likestilte, men at de alle har *muligheten* til å dominere i en forestilling med ulik funksjonell tyngde. De elleve punktene tar for seg hver sitt felt: paratakse, simultanitet, lek med tegntetthet, overflod av tegn, musikalitet, nærhet og distanse mellom sal og scene, fysikalitet, konkret teater hvor de uttrykte tegnene ikke nødvendigvis representerer noe annet enn seg selv, invasjon av virkeligheten i fiksjonen og til slutt teater som en begivenhet med situasjoner fremfor scener (s. 82–107). Jeg har valgt å ta utgangspunkt i to av grepene som jeg mener er mest interessante sett i lys av Enquists roman: musikalitet og fysikalitet.

Tradisjonelt sett har musikken i film og teater hatt en kommenterende rolle hvor den bekrefter øvrige semiotiske ressursers stemning og mening. I lys av Lehmanns begrep skal jeg undersøke hvordan musikkens rolle opptre i Horns forestilling. Spiller den fortsatt andrefiolin eller kan den leses som utvidende element som tilføyer nye aspekter til scenen? Kan den – på tross av sin ikke-representerende form – oppnå funksjon som et narrativt element i Horns teateradaptasjon?

I det tradisjonelle dramatiske teatret er målet at fiksjonen ikke skal forstyrres av virkeligheten. Her leser tilskueren samtlige av skuespillerens handlinger som beskrivende for rollekarakteren. I det postdramatiske teatret må ikke kroppen nødvendigvis representere noe annet enn seg selv. Gjennom Lehmanns grep ”fysikalitet” vil jeg undersøke hvordan aktørens kropp og fysiske liv opptre meningsbærende i Horns forestillingen. Representerer aktørens kropp noe annet enn seg selv, eller kan aktørens kropp virke meningsbærende kun ved dens tilstedeværelse på scenen? I lys av det postdramatiske teatret skal jeg dessuten diskutere hvorvidt aktørens fysikk kan opptre som dominerende element – eller til og med som scenens narrativt i Horns teateradaptasjon.

2.3 Metaforteori

I tillegg til romanens åpenlyse monstrøsitet jeg vil også undersøke om det kroppslige kommer til uttrykk på andre måter i Enquists tekst. I kapittelet om fysikalitet vil blant annet undersøke hvordan romanens språkbruk kan leses i lys av kroppslig metaforteori. Her vil jeg ta utgangspunkt i lingvistene George Lakoff og Mark Johnsons (2003) metaforteori.

I motsetning til de fleste andre metafortyper er de kroppslige metaforene ikke kulturelt betinget. Grunnen til det er at de tar utgangspunkt i hvordan kroppen fungerer (s. 14). Vår erfaring med kroppens fysikk brukes til å beskrive noe annet, for eksempel en følelse. Kroppen blir brukt som "kildedomene" i beskrivelsen av et "måldomene". De polare retningene opp/ned er et velbrukt bildeskjema for flere kroppslige metaforkonsepter. Situasjoner og tilstander hvor kroppen gjerne har en retning oppover eller nedover, har ført til at to retningene har fått en henholdsvis positiv og negativ verdi (s. 15-17). Etter en analyse av metaforbruken i Enquists roman, skal jeg utforske om man også kan lese forestillingens fysiske kroppsspråk i lys av kroppslige metaforer.

2.4 Sauters kommunikasjonsmodell

En grunnleggende endring i transduksjonen fra roman til scenekunst er at tekstens karakterer legemliggjøres av fysiske kropper. I lys av Willmar Sauters (2000) kommunikasjonsmodell vil jeg drøfte hvordan aktøren kan tolkes på ulike nivåer. Sauter (s. 7) deler kommunikasjonen mellom sal og scene inn i tre nivåer: det sensoriske, det artistiske og det symbolske. På de tre nivåene opplever tilskueren aktøren som henholdsvis person, scenefigur og psykologisk rolle.

Det sensoriske nivået handler om publikums førsteinntrykk av aktøren. Her reagerer tilskueren først og fremst på aktøren som et menneske med tilstedeværelse, utstråling, temperament, personlighet og ikke minst kroppslighet.

På det artistiske nivået vurderer tilskueren aktørens kunstneriske prestasjon. Tilskuerens umiddelbare reaksjon på en framtrøden er ofte følelsesmessig, i form av fornøyelse eller misnøye. Deretter kommer eventuelt en kognitiv reaksjon med en evaluering av måten opplevelsen er konstruert på. Om man som tilskuer misliker det man ser, kan man på et kognitivt plan likevel se at det ligger en verdi i fremførelsen. Denne reflekterende prosessen krever at tilskueren har kompetanse til å avkode handlingen for å se betydningsverdien i den.

På det siste nivået oppstår selve fiksjonen i tilskuerens bevissthet. Her tolkes skuespillerens handlinger som beskrivende for den fiktive rollen, og vi leser den som den tradisjonelle psykologiske karakteren.

Sauter understreker at det lar seg gjøre å dele publikums reaksjoner teoretisk, men at de i praksis er overlappende. Under en forestilling vil tilskueren stadig veksle mellom dem, og nivået som dominerer, vil avhenge av sjanger. Jeg vil diskutere hvilke nivåer som dominerer som meningsbærende i Horns oppsetning, og hva som skjer når publikum blir usikre på hvilket nivå man skal tolke aktøren på.

3 Musikalitet

For å belyse hovedspørsmålet mitt vil jeg i dette kapittelet utforske hvordan musikalitet opptrer som meningsbærende element i de to verkene. Jeg skal drøfte hvordan semiotiske ressurser knyttet til musikk kan komme til uttrykk gjennom ulike komponenter. Dette til tross for at romanen er et relativt monomodalt verk med skrift som dominerende semiotisk ressurs. I kapittelets tre delkapitler tar jeg utgangspunkt i musikaliteten i henholdsvis tre av romanens komponenter: struktur, språk og symbolbruk.

Underveis i analysen vil jeg trekke inn Horns teateradaptasjon, og se denne i lys av romanens musikalitet. Idet teksten transdukeres til scenen, får musikaliteten mulighet til å uttrykke seg auditivt. Jeg vil undersøke hvordan Horn utnytter teatrets auditive muligheter til å skape mening gjennom musikken. Hvordan virker musikalitetens rolle forskjellig gjennom de to verkenes ulike modale affordans?

Funnene vil jeg knytte opp mot grepet ”musikalitet” hos Lehmann og musikalitetens rolle i det postdramatisk teatret. Spiller musikken fortsatt andrestemme eller kan den føre melodilinjen som scenens narrativ?

3.1 Musikalsk dramaturgi

3.1.1 Komposisjon

Først vil jeg peke på hvordan romanens struktur kan leses i lys av en musikalsk komposisjon. Deretter vil jeg drøfte hvorvidt Horn spiller videre på romanens musikalske dramaturgi ved overføringen av teksten til et auditivt medium. Hvordan virker musikken ulikt på de to verkenes struktur, og hvordan påvirker formen verkenes innhold?

Romanens musikalske henvisninger i kapittelinnstillingen setter kammertonen for verkets komposisjon. De seks kapitlene er delt inn som et klassisk musikkstykke og låner navn deretter. Første kapittel kalles ”Försång”, og etterfølges av fire sanger: ”Sången om likkortet”, ”Sången om pannlampan”, ”Sången om björnråden” og ”Sången om den nedstörtade ängeln”. Boken avsluttes med den musikalske termen for sluttsats: ”Coda”.

Romanens musikalske struktur kan knyttes til sonatens komposisjon hvor verkets tema kontinuerlig bearbejdes og utvikles underveis (Bakken & Opsahl, 2001, s. 17). Romanens forsang kan videre sammenlignes med sonatens første sats, ”eksposisjonen”, hvor hoved- og sidetema for verket presenteres. Romanens *eksposisjon* er kort, men på de fem små sidene

rekker leseren å bli introdusert for alle hovedkarakterene i de fire historiene, samt sentrale motiver og tematikker. Eksposisjonen etterfølges av ”gjennomføringsdelen”, som er sonatens hoveddel. I de fire neste kapitlene bearbeides temaene som ble introdusert i eksposisjonen. Gjennom jegets bearbeiding av de fire historiene, forsøker han å besvare de tematiske spørsmålene som stilles innledningsvis. Sonaten avsluttes med sluttsatsen coda, som kun består av elementer som allerede er blitt behandlet. I romanens coda forenes de fire historiene i jegets drøm. Denne drømmen er den samme som romanen åpnes med, men gjennom bearbeidingen i løpet av hoveddelens fire sanger har jeget nå oppnådd erkjennelse og innsikt.

Selv om teksten er strukturert inn i sanger, råder det en polyfoni innad i hver sang. Hvert sang består av tekstfragmenter fra alle de fire historiene. Hvert fragment følger hverandre tilsynelatende uten tematiske eller kausale bindebuer. En av romanens mediespesifikke fordeler og modale affordans er nettopp at man uanstrengt kan hoppe i tid og sted mellom to avsnitt. Som med filmens teknikk kan man ”klippe” fra scene til scene. Uten besvær kan man forflytte seg fra en objektiv beskrivelse av en slagmark, rett over i subjektets tanker. Mens man i romanen effektivt kan hoppe fra totalutsnitt til nærbilde, står man i teatret fast i samme utsnitt. Hvordan har Horn forholdt seg til romanens hyppige sceneskift? Utnytter hun teatrets tilsynelatende begrensning til sin fordel? Jeg vil nå se forestillingens struktur i lys av romanens polyfoniske og stakkato uttrykk, og drøfte hvorvidt musikken spiller en rolle også for forestillingens komposisjon.

Selv om Kjersti Horn har klippet og limt i Enquists tekst, har hun beholdt romanens lappeteppe-struktur. I romanen er de bråe vekslingene mellom historiene skilt av med linjeskift, innrykk og blanke linjer. I forestillingen er scenene derimot sydd tettere sammen. Blant annet kobles scenene sammen av musikk som bindebue.

Scenen hvor Gutten tar livet av ekteparet Ks datter, gjenfortelles av Fru K (Barker) og jenta (Goksøyr). Under en rekonstruksjon av hendelsesforløpet sitter Gutten (Bech) stum oppe på et rom i andre etasje og stirrer ut gjennom glassveggen, mens Den unge mannen distansert og statisk demonstrerer Guttens handlinger. Etter at Den unge mannen har simulert kvelningen av jenta, setter han på Rod Stewarts hit ”Sailing” (1975). Musikken runger ut gjennom salens høyttalere mens Gutten (Bech) synger sentimentalt med. Midt i sangen tar Den unge mannen plutselig til orde og begynner å fortelle om en av drømmene sine: ”I drømmen snur Pinon seg mot meg, jeg ser at leppene til Maria beveger seg, men jeg hører ingenting” (s. 14). Plutselig har vi hoppet over til en ny historie, tilsynelatende uten noen form for sutur, verken tematisk eller kausal. Skiftet ligner i utgangpunktet de bråe sceneskiftene i romanen. Men forskjellen her er at den nye scenen ikke avløser den forrige,

men snarere akkompagnerer den. Selv om Den unge mannen har tatt ordet, fortsetter Guttén å synge. Ved at musikken fra én scene glir over i den neste, fungerer den som en teknisk bindebue og gjør sceneskiftet glidende og legato fremfor løsgjort og stakkato, slik de oppleves innad i romanens sanger.

I sum kan vi si at musikken påvirker begge verkenes komposisjon, men på ulik måte. Romanens struktur låner begreper fra musikkens verden. I forestillingen binder musikken de mange tekstfragmentene sammen. Et verks form har alltid en viss påvirkning på mottakerens tolkning av en tekst, og kan dermed omtales som en del av innholdet. Jeg skal nå diskutere hvordan de to verkenes musikalske struktur kan ha flere funksjoner enn de rent tekniske. Kan verkenes musikalske komposisjon påvirke lesningen vår av verkets mening?

3.1.2 Tematisk ligatur

Romanens montasjeteknikk krever sitt av leseren. De bråe hoppene mellom historiene etterlater seg mange blanke linjeskift. Wolfgang Iser (2002, s. 295) peker på at slike tomme hull oppfordrer leseren til å være medskapende og til aktivt å fylle dem. Ved romanens sammenstilling av flere selvstendige tekstelementer, framfor en sammenhengende fortelling, må leseren stadig spørre seg underveis i lesningen: Hvorfor blir akkurat disse historiene fortalt, og hva knytter dem til hverandre? Gjennom slike spørsmål vil leseren selv skape forbindelser mellom de tilsynelatende uavhengige historiene. Både Englund (2006, s. 67) og Bakken og Opsahl (2001, s. 18) peker på at romanens montasjestruktur gjør historiene spesielt tilgjengelig for en metaforisk tolkning. Romanen sammenstiller uavhengige tekstelementer fra ulike kilder, slik metaforen knytter to elementer sammen som er hentet fra ulike domenefelt.

Slik en aktiv leser alltid vil lete etter tilknytninger i romanen, vil også et vant teaterpublikum være på jakt etter mening. Hvordan påvirkes tilskuerens tolkning av forestillingens struktur? Oppfordrer forestillingens komposisjon til en metaforisk lesning, som i romanen, eller er det andre forklaringsmodeller som motiveres?

La oss igjen ta for oss sceneskiftet hvor Guttens fremføring av "Sailing" overlapper med Den unge mannens monolog. Mens Guttén starter på sangens andre vers, hører vi samtidig Den unge mannen: "I drømmen snur Pinon seg mot meg, jeg ser at leppene til Maria beveger seg, men jeg hører ingenting" (s. 14). Den unge mannen sier at han "hører ingenting", mens scenerommet paradoksalt nok fortsatt dundrer av Guttens sang og "Sailing". Selv om Guttén synger, hører Den unge mannen "ingenenting", fordi de to ikke befinner seg i samme diegese. De selvstendige scenene opptrer samtidig, jamfør Lehmanns (2006, s. 87-88)

grep ”simultanitet”. Samtidigheten utfordrer tilskuerens oppmerksomhet, samtidig som den motiverer henne til å trekke linjer mellom scenene.

Maria forsøker håpløst å uttrykke seg med stemmen, mens Guttens derimot stemmer i: ”Can you hear me, can you hear me,/ Through the dark night far away./ I am dying, forever trying,/ To be with you, who can say” (Stewart referert i Horn, 2013, s. 15).⁵ Slik er de to scenene kontrasterende. Samtidig har de to karakterene et fellestrekk ved at de begge nytteløst forsøker å uttrykke seg via stemmen, uten at noen av dem blir forstått; Maria blir ikke hørt eller forstått fordi sangen hennes er lydløs. Guttens rop om hjelp blir heller ikke ”hørt” i overført betydning. Fellestrekket mellom de to tydeliggjøres ved at historiene overlapper gjennom musikken. Slik farger også sangenes budskap hverandre. Marias uforståelige meddelelse farges av Guttens ønske om frihet gjennom døden. Er Marias sang dermed også et ønske om å dø?

Vi ser at parallellene mellom forestillingens scener fremheves av den musikalske suturen. Karakterene knyttes metonymisk til hverandre gjennom simultanitet og musikalsk overlapping. Romanens blanke linjeskift blir i forestillingen erstattet med musikalske bindebuer som dessuten veileder og motiverer tilskuernes sammenlignende tolkning. Men i likhet med romanens montasje, krever også forestillingens komposisjon en lydhørhet hos mottakeren for å virke karakterbeskrivende.

3.1.3 Musikk i kontekst

I tillegg til at Enquists skriftspråk er preget av musikalitet, refereres det i romanen også til flere musikalske verker som vi kjenner fra vår egen virkelighet. Slik bytter sangene på sett og vis kontekst fra vår reelle verden til fiksjonens verden. Endres sangens budskap i en slik rekontekstualisering, eller påvirker sangen først og fremst den nye kontekstenes mening?

Som vi har sett, er en av sangene som det refereres til i romanen ”Sailing” av Rod Stewart. For leserne som kjenner sangen fra før, vil den sentimentale pop-hiten fra 70-tallet oppleves som en upassende sang til å akkompagnere et barnedrap. Den kontrapunktiske sangen virker altså som et uvidende element, til og med i et stumt medium. Horn bruker også denne sangen i sin versjon av drapsscenen. I teatret fungerer ofte musikk som utfyllende element, hvor den bekrefter en stemning som allerede er introdusert gjennom andre semiotiske ressurser. Ved Horns bruk av ”Sailing” virker musikkens funksjon motsatt. Som i romanen opptrer sangen kontrapunktisk og oppleves ikke i emosjonelt samspill med scenen

⁵ Ved kortere sitater hvor avsnittsmarkering er uttrykt med innrykk i originalteksten, velger jeg å markere dette med en skråstrek.

for øvrig. Sangvalget virker malplassert og gir tilskueren følelsen av at noe ikke stemmer – en følelse som jo er beskrivende for situasjonen. Sangen kan dermed sies å ha en utvidende effekt på drapsscenen i begge de to verkene. Mens sangen kun refereres til i drapsscenen i romanen, dukker den i Horns teateradaptasjon opp på ny mot forestillingens slutt. Hvordan påvirker denne interne rekontekstualiseringen sangens mening?

Gjentakelse av musikalske verker i auditive medier kan fungere som et virkningsfullt ledemotiv. Musikkstykket gir da tilskueren tilbake stemningen fra hennes første møte med det aktuelle verket (Gorbman, 1987, s. 26-27). Fordi ”Sailing” fremføres etter drapet på jenta, forbinder vi denne sangen med den ubehagelige og tragiske hendelsen, samtidig som vi knytter den til Guttens dødslengsel. Neste gang sangen dukker opp, er det imidlertid i en helt annen kontekst. Mot forestillingens slutt er vi vitne til en scene fra den satanistiske sekten til Anton Lavey. Denne gangen akkompagneres Stewarts sangtekst av orgelmusikk, i motsetning til drapsscenens pop-versjon. Alle de medvirkende er tilstede på scenen, hvor de står hånd i hånd og synger ”Sailing” av full hals. I denne scenen blir Stewarts sang brukt som en hyllest av det som står i sentrum for sekten, nemlig mennesket og frihet. Ved kontrasterende musikkbruk som dette må musikken tolkes, ikke bare føles, da den oppleves tvetydig. Tilskueren må selv ta standpunkt til scenens mening, da den ikke er tydelig og opplagt.

Den kontrasterende musikkbruken kan sammenlignes med Enquists bivalente symbolbruk, hvor meningen stadig forskyves. ”Sailings” fuglemotiv kan dessuten knyttes til Enquists gjennomgående fuglesymbol: ”I am flying, I am flying,/ Like a bird cross the sky./ I am flying, passing high clouds,/ To be with you, to be free” (Stewart, referert i Horn, 2013, s. 14-15). Nettopp slik Gutten her formidler en lengsel etter frihet hos Gud, uttrykker også Enquists fuglesymbol frihet gjennom døden: ”[E]n fågel som lyfte [...] kom fri [...] Precis så måtte det ha varit när Pinon dog” (Enquist, 1988, s. 8). Slik symbolenes mening stadig forskyves i romanen, forskyves også ”Sailings” mening i Horns adaptasjon. Sangen som først uttrykker drap og dødslengsel, blir omgjort til et uttrykk for frihet gjennom sektens bruk av samme sang. Slik Enquists symbolbruk utfordrer leseren, ser vi at den kontrasterende musikkbruken i teaterforestillingen også krever en aktivt tolkende tilskuer.

En annen sang som blir nevnt i romanen, er bursdagssangen ”Happy Birthday”, som Pinon fremfører på sirkuset. Englund (2006, s. 71) skriver at Pinons sangnummer ”*bara* kan oppfattas som en hyllning till livet” (min kurs.). Min oppfatning er derimot at fødselsdagssangens gjengse budskap endres på grunn av konteksten den fremføres i. På sirkuset blir Pinon endelig gjort synlig; her blir han hørt og sett, sammenlignet med nede i

gruven, hvor han ble gjemt bort for omverden. Men når han endelig har muligheten til å kommunisere, er det ikke som menneske, men som et underholdningsinnslag i et freakshow. Her blir han ikke sett som menneske, men først og fremst sett *på*, som var han et dyr i zoologisk hage eller en utstillingsdukke – et bilde som scenografiens glassflater underbygger. Bruken av ”Happy Birthday” blir dermed en ironisk hyllest av et liv som ikke er et menneske verdig. Jeg mener at sangens egentlige budskap endres til det motsatte på grunn av konteksten.

Pinons musikalske innslag har ikke funnet veien til teaterscenen gjennom auditivitet, men derimot gjennom kroppslige semiotiske ressurser. Horns transduksjon av sirkus-scenen kommer jeg derfor tilbake til i neste kapittel, som tar for seg fysikalitet.

3.2 Musikalsk språk

Vi ser at musikken preger begge verkenes struktur, og videre at strukturen påvirker lesningen vår av innholdet. Den musikalske dramaturgien i begge verker motiverer mottakeren til å vektlegge musikaliteten som ellers kommer til uttrykk. I dette delkapittelet skal jeg først undersøke hvordan musikaliteten kommer til uttrykk gjennom romanens dominerende semiotiske ressurs, nemlig skriftspråket. Kan musikaliteten uttrykkes gjennom et stumt medium som Enquists tekst? Videre skal jeg drøfte hvordan virkningen av romanens skriftlige særpreg formidles gjennom teatrets auditive muligheter.

3.2.1 Poesi

Enquists roman har skriften og ordenene som dominerende semiotisk ressurs. Bakken og Opsahl (2001, s. 18) peker på at de erkjennelsene som formidles i romanen, ironisk nok nettopp er vanskelige å uttrykke med ord. Men hvordan uttrykker man mening på andre måter enn gjennom ordene i en tekst med skriftspråket som dominerende uttrykksmåte? Jeg skal nå se nærmere på hvordan Enquist tar i bruk ulike virkemidler for å uttrykke det som vanskelig lar seg uttrykke med ord. Dessuten vil jeg undersøke hvordan dette ”ubeskrivelige” transdukteres til scenen, med fokus på teatret som et lydlig medium.

For å kunne nærme seg det uutsigelige, tar Enquist i bruk virkemidler hentet fra poesien. Termen *poesi* betyr å *skape*, og refererer til stemning og følelser hos mottakeren. I Enquists roman skapes stemningen blant annet gjennom språkets musikalitet, et sentralt element i lyrikken – en sjanger som er oppkalt etter strengeinstrumentet *lyre*.

Romanens seks kapitler er delt inn i 86 tekstfragmenter (Englund, 2006, s. 63).

Tekstdelenes lengde og tempo er varierende. Noen fragmenter strekker seg over flere sider, som for eksempel jegets kroppslige reisebrev fra en gastrokopisk undersøkelse (s. 29-33). Andre avsnitt rommer kun noen få ord: ”Antecknar i dagboken: isgrav” (s. 45). Den varierende lengden på tekstblokkene skaper en uforutsigbar leserytme hos leseren.

De fire historiene kan også sies å ha hver sin bestemte puls. Englund (2006, s. 65) peker på at to av historiene, den om Ekteparet K og den om Pasqual Pinon og Maria, domineres av kjernefunksjoner, mens de to andre, historien om Ruth Berlau og jegets egen rammefortelling, er preget av indisier. De beskrivende indisiene holder gjerne et roligere tempo med detaljerte skildringer preget av metaforer og billedspråk. Historiene med kausalt beslektede enheter er preget av konkrete hendelser med årsak og virkning, og øker dermed gjerne i tempo. Jeg-fortelleren hopper hyppig fram og tilbake mellom undrende tankesekvenser og handlingsdrevne partier, uten noen form for forbindelse eller overgang:

Jag trodde en gång att historien var en flod, att allt var en flod som rörde sig framåt, majestätisk, lugnt, som en oerhörd berättelse där allt obönhörligt ledde framåt, till havet.

Men det alldeles oförenliga, det som ger den svåraste och mest svåråtkomliga insikten, det är ingen flod, det leder inte obönhörligt från det ena till det andra.

Det måste betraktas med vaksamhet, tills, plötsligt.

K:s hustru togs in på Ulleråkers sjukhus den 12 oktober 1989, samma kväll som deras dotter mördades. (Enquist, 1988, s. 41-42)

Det første avsnittet i tekstutdraget ovenfor, om at historien som sådan er uforenlig med bildet av en flod, kommenterer romanens egen struktur og rytme på et metaplan. Romanens historier flyter ikke kausalt og lineært som en elv, men hopper ”plötsligt” og tilsynelatende vilkårlig i tid og sted. Fra elvemetaforen er vi plutselig over i et avsnitt om ekteparet K. De to tekstfunksjonene (indisier og kjernefunksjoner) veksler om hverandre i uforutsigbare skift som skaper temposkifter i språket som igjen fremhever det musikalske i romanen fremfor det monotone.

Innad i de fire historiene dukker det stadig opp setninger eller situasjoner som ligner hverandre: ”Runt [Marias huvud] var lindat ett tygstycke” (s. 14) og ”Pojken hade suttit som han brukade, med lakanet virat runt huvudet”(s. 84). Også språklige bilder gjentar seg flere ganger, både på tvers av historiene og med bivalent mening. Ett av dem er fuglesymbolet, som ble omtalt i forrige delkapittel, et annet er *himlaharpan*. Det symbolske strengeinstrumentet skal jeg komme tilbake til i neste delkapittel. Repetisjonene påvirker tekstens tempo; Vi husker at vi har lest noe lignende før, og tekstens takt stopper dermed opp i et par slag. Samtidig skaper gjentakelsene en helhet og kontinuitet i den oppstykkede teksten.

Også på ordnivå finner vi repetisjoner: ”Sedan blev det ond sång, hon försökte döda honom, ond sång, ond sång [...] utan att förstå, utan att förstå. Utan att förstå, utan att” (s. 129). Språket virker suggererende gjennom at Enquist *knar* ordene, slik han selv uttrykker det i *Ett annat liv*: ”[L]eker man med språket kanske verkligheten avslöjar sig” (2008, s. 178). Gjentakelse og andre ugrammatiske setningsemner har en underliggjørende effekt på språket som gjør at selv dagligdagse ord kan virke poetisk stemningsskapende: ”Jag är inte här. Det är inte jag./ Jag är inte här” (Enquist, 1988, s. 102).

Vi finner igjen romanens musikalske gjentakelser i forestillingens muntlige dialog: ”Jeg er ikke her. Jeg finnes ikke. Det her er ikke meg” (Horn, 2013, s. 31-32). Men det musikalske kommer naturlig nok først og fremst til uttrykk gjennom lydlig musikk. Særlig er Hedins sakrale komposisjoner svært poetiske, i betydningen stemningsfrembringende. Musikken har den egenskapen at den treffer sansene våre direkte, uten å måtte gå veien om en intellektuell tolkning for å oppleves som meningsbærende. Musikken har direkte adgang til det ubevisste i oss, og kan dermed oppleves som om den har en hypnotisk effekt (Larsen, 2005, s. 197-198). Hedins verker skaper en melankolsk grunntone i forestillingen, ikke ved at den representerer melankoli; den snarere *er* melankolsk.

I ett av Hedins verker finner vi imidlertid også et poetisk verbalspråk. Dette verket ble ikke fremført under forestillingen, men da det fortsatt er med på CD-en som ble solgt i anledning forestillingen, kan det leses som en del av forestillingens paratekst. Tittelen ”Vi er fremme” (Hedin, 2013) refererer til teaterforestillingens siste scene, hvor Den unge mannen forteller om drømmen om mannen i isgraven. Han forteller at han befinner seg på en is-slette i polarregionen på en ekspedisjon i lag med de øvrige karakterene. Etter en lang marsj er de endelig fremme under den sirkelende albatrossen som har vist vei, og jeget skal endelig få svar på hvem mannen i isgraven er. Hedins komposisjon består utelukkende av flerstemt vokal som gjentar sangens tittel i to minutter. Vi finner igjen en lignende frase i romanen: ”Så, med ens, var vi framme. Vi var framme vid isgraven” (Enquist, 1988, s. 142).

Sammenfattet kan vi si at musikalitet er et gjennomgående virkemiddel for begge verkenes formidling av poetisk stemning. Dette til tross for at det ene verket er et stumt medium. På kinesisk betyr termen poesi ”ord-sang”. Uttrykket synes jeg er passende for begge verkenes poesi, som uttrykkes henholdsvis gjennom lydlig musikk og et musikalsk skriftspråk.

3.2.2 Indisier

Vi har sett at Enquists tekst oppleves som musikalsk og poetisk stemningsskapende gjennom språkets tempo- og rytmeskifter, og da spesielt i form av gjentakelser og brå vekslinger i teksten. Men poesien – i betydning stemningsskapende – kan også komme til uttrykk gjennom skriftlige skildringer og bestemte ordvalg. Jeg skal nå undersøke hvordan Enquist utnytter det skriftlige verbalspråkets modale affordans til å formidle indisier. Videre vil jeg undersøke hvordan skriftspråkets skildrende effekt transdukteres til scenen i Horns teateradaptasjon. Hvordan formidles indisiene ulikt i et medium med andre modale affordanser?

Enquists relativt monomodale roman har ordene som dominerende semiotiske ressurs. Gjennom bestemte ordvalg kan vi nærme oss en forståelse eller opplevelse av abstrakte følelser. Ordet har som modal affordans at det kan uttrykke svært detaljerte skildringer for å beskrive abstrakte følelser, slik vi ser i beskrivelsen av Fru K idet hun skjønner at pojken har drept datteren hennes:

Och till sist hade han sett upp på henne med en blick så full av skräck att hon aldrig skulle glömma, den skulle bränna sig in i henne för alltid och bränna sönder henne och förvandla de år som skulle komma till ett helvete och bränna sönder allt i henne. (Enquist, 1988, s. 49)

I Horns adaptasjon blir denne inderlige beskrivelsen framført i muntlig dialog, fordelt mellom Fru K og Den unge mannen i henholdsvis første- og andreperson (s. 13). Ved muntlig språkbruk har man muligheten til å intensivere budskapet med stemmens volum og tempo. Men det er også fare for at de nyanserte ordvalgene mister sin effekt. En grunn kan være teatrets flerstemthet hvor flere tegn stadig opptrer simultant. I eksempelet ovenfor opplever jeg at intensitet reduseres i overføringen fra romanens skrift, og støtter meg på anmelder Hobbeldstads (2013) vurdering av noen av teaterforestillingens sekvenser som i overkant gjenfortellende, et regigrep som virker forstyrrende på indisiernes intensitet.

Til sammenligning vil jeg ta for meg en scene hvor Horn transdukerer romanens verbale indisier og lar karakterene uttrykke seg gjennom teatrets mediespesifikke muligheter og modale affordanser. La oss igjen ta for oss den overlappende scenen etter Guttens drap på Jenta, hvor scenen avsluttes med sangen ”Sailing”. Som vi har sett tidligere, fortsetter sangen over i neste scene. Deretter glir den dessuten videre over i en tredje scene. Her setter Gutten i gang med en voldsom og febrilsk dans, som oppleves både frigjørende og hysterisk samtidig. ”Sailing” akkompagneres etter hvert av en høylytt, dunkende musikk, som fra en nattklubb. Fusjonen av festmusikk og sentimental pop uttrykker en ambivalent stemning, da vi forbinder nattklubb-musikken med fest, og pop-hiten både med 70-tallet og med et barnedrap.

Sammensmeltingen av de kontrasterende musikkssjangrene appellerer til intellektet, da det ikke blir klart for publikum hva man skal føle gjennom det sensoriske systemet.

På samme måte som Enquists roman leses som en hybridsjanger mellom prosa og poesi, ser vi at komponist Hedin også utforsker møtet mellom ulike musikkssjangrer. Vi ser at begge kunstnernes sjangerlek krever deltakelse av mottakeren for at scenen skal virke meningsbærende. Gjennom en tolkning av de kontrasterende musikalske elementene kan scenen fortelle oss noe om Guttens ubehag og indre kaos, uten at det fremføres verbalspråklig dialog. Dermed ser vi at det musikalske, i samspill med Guttens fysikk, kan leses som et beskrivende indisium for Guttens indre. Denne scenen inneholder ingen dialog, og dermed viker den typiske narrative funksjonen – verbalspråket – for to andre semiotiske ressurser: musikk og dans, som opptrer i et ikke-hierarki (Lehmann, 2006, s. 86-87).

Musikk er et kunstuttrykk som oppfattes automatisk av sanseapparatet vårt, og virker meningskapende uten å måtte gå veien om en intellektuell tolkning (Nikolajeva, 2014, s. 95). Slik er musikk en svært effektiv indisieformidler. På den andre siden er uttrykket den formidler, lite spesifisert. Selv om vi nærmer oss en forståelse av Guttens indre stemning gjennom musikalitet kan vi likevel ikke helt sette ord på følelsen som forsøkes formidlet.

Teaterforestillingens unyanserte musikalske indisier kan sammenlignes med romanens montasjeteknikk, som etterlater seg hyppige blanke linjer mellom tekstfragmentene. De tomme hullene kan leses som substitutt for det romanens jeg-forteller ikke kan uttrykke med ord. Bredsdorff (1991, s. 223) peker på verdien i å forsøke å uttrykke noe som ikke kan uttrykkes: ”At lave ordkunst er at tale om det man ikke kan tale om. Og kun den der har noget han ikke kan sige, har noget at sige”. I romanen, som har ordene som dominerende semiotisk ressurs, er det likevel nettopp gjennom tekstens blanke linjer at det uutsigelige ligger nærmest i å komme til uttrykk. Til sammenligning kan også teaterforestillingens uspesifiserte musikkuttrykk leses som tomme hull som må fylles av tilskueren.

3.3 Musikalsk symbolikk

Vi har sett at musikaliteten har en viktig stemme i de to verkene. Både i verkenes form og innhold virker musikken meningsbærende. Flere av Enquists språklige bilder er også svært knyttet til musikken. ”Himmelharpen” og ”den lydløse sangen” er to gjennomgående symboler, både innad i *Nedstörtad ängel* og i Enquists forfatterskap for øvrig. Med symbol mener jeg her en gjenstand eller et begrep som knytter seg til en abstrakt mening som ikke lar

seg fremstilles umiddelbart (Svendsen, 2011). Ved ukonvensjonelle symboler oppfatter man ikke nødvendigvis symbolets overførte betydning før bruken gjentar seg. Her utfordrer Enquist leseren. Flere av romanens gjennomgående symboler opptrer med variabel verdi hvor meningen forskyves. Hvordan har Horn valgt å transduktere symbolene til scenen? Kan symbolenes tvetydighet uttrykkes auditivt?

3.3.1 Lydlig lydløs musikk

I romanen fungerer musikk som et gjennomgående bilde på kommunikasjonen mellom romanens karakterer. Et budskap som ikke når frem til en mottaker, beskrives også som musikk, men paradoksalt nok som *lydløs* musikk. Jeg skal nå lytte til hvordan fraværet av lyd formidles gjennom musikalske og lydlige termer i romanen. Hvilken mening kan oppstå gjennom et *fravær* av en semiotisk ressurs? Dessuten vil jeg undersøke hvordan Horn forholder seg til den lydløse sangen når verket skal transdukteres over i et auditivt medium.

Gjennom musikken som bærende symbol på mellommenneskelig kommunikasjon utforskes et av romanens hovedtemaer: Hva vil det si å være et menneske? En forutsetning er å bli sett eller hørt i overført betydning, altså å bli forstått: "[B]lir man inte sedd, då är man ingenting" (Enquist, 1988, s. 9). Flere av romanens karakterer blir ikke sett eller hørt og kan dermed heller ikke bli forstått. Både pojken, Fru K og Maria forsøker desperat å kommunisere, men når ikke fram gjennom ordene. Felles for dem alle tre er at forsøkene deres beskrives gjennom musikken.

Tidligere i kapittelet har vi sett hvordan pojken forsøker å uttrykke seg gjennom musikk. I romanen gjelder dette først og fremst gjennom sangen "Sailing". Sangteksten som uttrykkes eksplisitt i forestillingen, underbygger pojkens ønske om å bli hørt: "Can you hear me, can you hear me,/ Through the dark night far away" (Stewart, referert i Horn, 2013, s. 15). Gjentatte repetisjoner tyder på at meddelelsen hans ikke når fram. Ingen "hører" eller forstår hans rop om hjelp.

Forholdet mellom makarna K er også preget av kommunikasjonssvikt hvor ordene ikke lenger strekker til mellom dem. Etter at Fru K legges inn på psykiatrisk sykehus, ringer hun ofte til K. Han vet at det er hun som ringer, selv om hun ikke sier noe. Han beskriver kommunikasjonen som en ordløs sang: "Smutsig ibland, ren ibland" (Enquist, 1988, s. 26). Beskrivelsen har tydelige fellestrekk med Marias lydløse sang, som beskrives av Pinon enten som en "ond" eller som en "mjuk sång" (s. 129).

Marias sang endres etter hvordan hun føler seg. Hun synger kjærlighetsfullt når "hundmannen" stryker henne over kinnet (s. 129), mens hun synger ondt når en skamfull

Pinon gjemmer hodet hennes i et tøyestykke (s. 14). Mens ordene føles utilstrekkelige for Fru K, er de for Maria fysisk umulig å ta i bruk. Hun har verken lunger eller stemmebånd til å lage lyd med. Den ordløse sangen hennes er bare forunt Pinon å høre.

I romanen uttrykker de tre karakterene – pojkens, Fru K og Maria – seg gjennom musikk som ikke blir hørt og forstått. Jeg skal nå undersøke hvordan den musikalske kommunikasjonen blir overført til et auditivt medium hvor de musikalske elementene i romanen har mulighet til å tonesettes.

Jeg vil trekke fram en scene som omhandler pojkens selvmord. I romanen kan vi lese at han spør K om hjelp til å ta livet sitt. Pojken tør ikke ta ordene i sin munnen, men formidler spørsmålet sitt via en novellesamling han har fått låne av jeg-fortelleren: ”Han hade slagit upp en bestämd sida, och pekade stumt till K att läsa” (s. 91). Teksten omhandler et selvmord som blir utført ved kvelning med en plastikkpose: ”Pojken hade nara pekat, stumt, men till slut hade han sagt: - Kan du inte hjälpa mig. Jag vågar inte själv” (s. 92). I teatermanuset består selvmordsscenen kun av en enkelt scenehenvielse: ”*Gutten försöker å få hull på en pulsåre ved hjelp av den lille pinnen på armbåndsuret sitt. Sebastian klatrer i trappen. Selvmord*” (s. 20, kurs. i org.). Scenen foregår helt uten verbalspråk. Vi ser at scenens narrativ formidles gjennom andre semiotiske ressurser. Horn transdukerer Guttens skriftlige ”rop” om hjelp fra romanen helt bokstavelig: Med en sår og skjelvende sangstemme i falsett synger Gutten Hedins ”Solution”. Hedins komposisjon blir et auditivt bilde på Guttens rop om hjelp. Sangens tittel, ”Solution”, er i utgangspunktet et positivt ladet ord, men får i likhet med Enquists symboler en dobbel ladning. Den peker på selvmord som Guttens løsning.

Guttens rop om hjelp blir omsider hørt, da Tjørstad rekker han en pose til å kvele seg med. Gutten strammer til, slår gjentatte slag mot veggen før han faller stille om på gulvet. Musikken fungerer her først og fremst som stemningsskapende indisium og bekreftende element på scenens fysikk. Men idet Gutten faller om, står musikken igjen som eneste semiotiske ressurs. Dermed oppnår den en dominerende rolle, jamfør Lehmanns (2006, s. 91-93) grep ”musikalitet”. Tradisjonelt sett kan ikke musikken opptre som et narrativ, da den ikke er en representerende kunstform (Larsen, 2005, s. 208). Men sett i lys av det postdramatiske teatret kan man likevel argumentere for at den oppnå en narrativ funksjon. Det flertydige uttrykket setter i gang impulser hos publikum. I det postdramatiske teatret verdsettes denne flertydigheten (Lehmann, 2006, s. 67) i motsetning til det dramatiske teatret, som setter fabelen i sentrum.

Etter guttens død fortsetter sangen "Solution", men melodistemmen tas nå over av en kvinnelig solist. Hvem sin kvinnestemme er det vi hører? Tidligere i oppgaven har vi sett at likhetene mellom Gutten og Maria fremheves gjennom forestillingens overlappende musikkbruk. Marias uforståelige meddelelse kan dermed knyttes til Guttens ønske om frihet gjennom døden. Dermed kan vi lese den kvinnelige solisten i kjølvannet av Guttens selvmord som et uttrykk for Marias stemme og dødslengsel. Her fungerer Hedins musikk ikke bare som indisium og formidler av et ubehag, men blir også et indirekte narrativ. Ved at sangen gjentas, refererer den til den forrige scenens narrativ. Dermed ser vi igjen at musikken likevel kan oppnå en narrativ funksjon. Dette til tross for at den ikke er en representerende kunstform (Gorbman, 1987, s. 27).

Som i sceneskiftet fra drapet på jenta, overlappes også denne scenen av en ny historie gjennom kontinuitet i musikken. Mens "Solution" fortsetter, tar K til orde. Han forteller om Fru Ks lydløse sang i telefonen. Ved siden av står Barker og uttrykker en fysisk bevegelsessekvens med hendene som vi har sett henne gjøre tidligere, men da tydelig markert som et fysisk uttrykk for Marias lydløse sang. Dermed knytter vi bevegelsen til Maria, samtidig som den også kan knyttes metonymisk til Fru K, da det er hennes lydløse sang som jo blir omtalt av K. Bevegelsene går ut på at hun repetitivt peker mot hjertet sitt, stryker seg over kinnet, folder hendene sine som i en bønn og skraper seg over pulsåren – slik vi nettopp så at Gutten gjorde. Her overlappes de tre historiene: Auditivt hører vi "Solution", som både kan knyttes til Guttens selvmord og en dødslengsel hos Maria. Mens fru K lydløse sang omtales av K, uttrykker Barker nettopp en "lydløs sang" som kan knyttes både til Fru K og Maria – og som dessuten inneholder bevegelser som refererer til Guttens selvmordsforsøk. Scenens flerstemthet fungerer som et skildrende virkemiddel hvor karakterene farger hverandre metonymisk gjennom likhet og nærhet.

Scenens simultanitet (Lehmann, 2006, s. 87-88) gjør det uklart hvilket element som opptrer som scenens narrativ. Jeg opplever at ingen av de semiotiske ressursene – verken verbalspråket, kroppsspråket eller musikken – dominerer, men at de derimot opptrer i et ikke-hierarkisk samspill om å uttrykke scenens mening. Vi kan knytte scenen til Lehmanns (s. 90-91) grep "overflod av tegn". Scenens kakofoni gjør at publikum ikke vil få samme entydige opplevelse av scenen. Scenen forblir dermed flertydig, nettopp slik Enquists symboler er.

3.3.2 Himlaharpan

De tre karakterene – Fru K, pojken og Maria – har til felles at de ikke blir hørt og forstått. I jegets drømmer opplever de imidlertid å bli forstått av *himlaharpan*, et strengeinstrument som synger en ordløs sang for de stemmeløse. Slik Enquists symbolbruk ofte er bivalent, er heller ikke himmelharpen entydig. Avslutningsvis i dette kapittelet om musikalitet skal jeg se nærmere på himmelharpen, og undersøke hvordan dette musikalske fenomenet blir transduktert fra romanens stumme tekst til forestillingen som auditivt medium.

Himmelharpen er et fenomen som oppstår på kalde vinternetter, hvor det dannes lyd gjennom telefontrådene som er festet til jegets barndomshjem. Huset og ledningene blir beskrevet som et strengeinstrument: ”[D]et var som en jättelik resonanslåda, och trådarna sjöng./ Det sjöng på himlaharpan som om någon där ute i vinternatten dragit med en jättestråke över strängarna” (s. 75). Det symbolske instrumentet er hentet fra Enquists eget barndomshjem og forekommer i flere av verkene hans. Blant romanene dukker det blant annet opp i *Sekonden* (1971), *Musikanternas uttåg* (1978) og *Kapten Nemos bibliotek* (1991). Både på tvers av romanene, men også innad i et verk, opptrer det med skiftende symbolverdi.

I *Nedstörtad ängel* blir himmelharpen omtalt to ganger, og med motstridende verdiladning. Vi leser om himmelharpen som negativ idet den knyttes til Marias fortvilte sørgesang (s. 129). Den dukker også opp i en av jegets drømmer, hvor pojken og Pinon finner trøst og lykke gjennom himmelharpens sang: ”Sången kom från rymden och var ordlös och handlade om de ordlösa. Glöm oss inte, sjöng den, vi är som du, glöm oss inte” (s. 76). Her opptrer himmelharpen som et positivt symbol. Den fungerer som en stemme for de stemmeløse. Den synger både *for* dem og på vegne av dem.

I teaterforestillingens iscenesettelse av denne drømmen sitter Johnsen og Beier tett sammen på gulvet. Hvem de to gestalter, er ikke tydelig, men vi har grunn til å lese Johnsen som Gutten og Beier som Pinon. Grunnen er at Johnsen lener seg på Beiers skulder, slik vi hører at ”Gutten lente seg mot Pinons arm” (Horn, 2013, s. 23). Scenen er visuelt sett harmonisk: ”[Gutten] lukket øynene, med et meget lite smil rundt munnen” (s. 22-23). Mens Guttens beskrivelse og karakterenes fysikk uttrykker en positiv reaksjon på himmelharpen, uttrykker det auditive et negativt motstykke: Vi hører en skjærende, ubehagelig lyd. I denne scenen ser vi at lyden oppleves som utvidende element. Lyden samsvarer ikke med de øvrige semiotiske ressursene, men tilfører derimot scenen nye aspekter. Mens Pinon og Gutten finner trøst i en behagelig sang, har tilskueren en negativ opplevelse. En mulighet er å lese lyden som *ikke-diegetisk*, altså at karakterene ikke hører musikken; at den kun er der for

publikums del. En annen tolkning er å se publikums tvetydige opplevelse i lys av Pinons beskrivelser av Marias sang. Når Pinon skamfullt gjemmer hodet hennes i et tøystrykke, beskrives sangen hennes som negativ: ”en skärande dissonans, en hjälplöst vinande klagosång från en himlaharpa” (Enquist, 1988, s. 129). Ved romanens slutt, har Pinon endelig lært seg å lytte *innover* mot Maria. Dermed kan han forstå henne og endelig oppleve ”himlaharpan” i henne som positiv. Sangen hennes beskrives nå som en ”mjuk sång och en vänlig sång” (s. 129). I likhet med Marias sang som endres ut ifra om hun blir forstått eller ikke, kan vi lese at lyden av himmelharpen i forestillingen også endres ut ifra om den blir forstått. En tolkning er at tilskueren hører ”samme sang” som karakterene, men *opplever* den som negativ fordi hun ikke forstår den.

Drømmescenens lydbilde endres imidlertid etter hvert. Scenen tømmes for personer, og Pinon (Beier) setter seg ved cembaloen for å spille. Cembalo er et klaverinstrument hvor strengene blir knipset på av små kiler, til forskjell fra hammere på et piano. Klimpringen på strengene kan minne om beskrivelsen av himmelharpens lyd, som oppstår av at den kalde lufta dirrer mot telefonledningene. Pinon fremfører Johan Sebastian Bachs verk ”Partita i a-moll, I. Allemande”, et verk som preges av kromatiske skalaer i *arpeggio*. Dette er en musikalsk term som refererer til når tonene i en akkord spilles etter hverandre fremfor samtidig, som er mer tradisjonelt for klaverinstrumenter. Termen er for øvrig italiensk og betyr nettopp ”slik som harpen”.

Beiers cembalospill kan beskrives som lyrisk – en passende term da den både refererer til musikkens poetiske stemning og til strengeinstrumentet. I motsetning til forrige lydteppe av himmelharpen, uttrykker cembalospillet en behagelig stemning. Hvordan kan vi tolke denne endringen? Siden det kun er Pinon igjen på scenen, er det naturlig å lese endringen som et fokaliseringskifte. Vi skifter perspektiv fra en utenforstående til en innforstått. Dermed endres lyden fra ubehagelig til behagelig. Det er først når vi inntar posisjonen til Pinon, at vi hører himmelharpens høytidelige sang, her metonymisk presentert gjennom cembaloens strenger. På en måte som svarer godt til romanens bivalente symbolbruk, ser vi altså her at Horn lykkes i å presentere himmelharpen som et tvetydig symbol gjennom musikkens muligheter og modale affordans.

Avslutningsvis vil jeg trekke fram en av Hedins komposisjoner, ”Pizzicato” (Hedin, 2013), som kan knyttes til himmelharpesymbolet. I likhet med ”Vi er fremme” ble heller ikke dette verket fremført under forestillingen, men er likevel å finne på CD-en. Sangens tittel, ”Pizzicato”, kan knyttes til himmelharpesymbolet, da den refererer til en måte å spille på strengeinstrumenter ved å plukke på strengene i stedet for å stryke over dem med buen. Med

denne teknikken blir lyden kortere og mindre klangfull. Men på tross av den instrumentale henvisningen, blir ikke ”Pizzicato” fremført av et strengeinstrument. Det er et a capella-verk, og består dermed kun av vokalstemmer. Med vokaltoner i stakkato minner derimot lyden om klimpring på strenger. Denne ”vokalklimpringen” akkompagneres av lengre vokaltoner, som dras ut, som lyden fra en bues styrkning over strenger.

I likhet med de øvrige verkene på CD-en, går også ”Pizzicato” i moll. Likevel oppleves den lystigere, på grunn av dens dominerende stakkato og relativt hurtige tempo, sett i forhold til de øvrige verkenes andante. De øvrige melankolske verkene uttrykker en håpløshet. Heller ikke den tvetydige himmelharpens sang er direkte allegro og lystig. Den er stadig melankolsk. Likevel bærer den med seg et håp for de stemmeløse.

3.4 Oppsummering

I romanen er det slik at musikaliteten kommer til uttrykk blant annet gjennom språkets gjentakelser, som opptrer både innad i og på tvers av de fire historiene. Historiene bærer et eget tempo, alt etter om de domineres av indisier eller kjernefunksjoner. Hyppige vekslinger mellom historiene fremhever en musikalitet i teksten. De musikalske virkemidlene skaper et poetisk språk som per definisjon formidler en stemning.

Som forventet spiller Horn videre på foreleggets musikalitet idet hun adapterer verket til et auditivt medium. Forestillingens musikk fungerer især som et utfyllende element som bekrefter scenens øvrige stemning. Den lydlige musikken har som modal affordans at den oppleves automatisk av sansene våre, og er dermed et svært effektivt virkemiddel. Likevel ser vi at Horns musikkbruk i noen av scenene krever en intellektuell lesning. Hun tar i bruk kontrapunktisk musikk som går imot scenens øvrige stemning. Den kontrasterende musikken opptrer her som utvidende element og tilføyer nye aspekter til scenen.

Siden musikk er en ikke-representerende kunstform, er uttrykket den formidler uspesifisert. Men musikkens tilsynelatende begrensning kan også tolkes som meningsbærende. Sett i lys av det postdramatiske teatret danner musikkens gåtefullhet et reflekterende rom for tolkning. Her er en interessant parallell mellom adaptasjon og forelegg. Det uspesifiserte ved musikken kan sammenlignes med romanens tomme hull og blanke linjer. Mottakerne av de to verkene oppfordres til selv å aktivt delta i meningsskapingen. Hvordan Horn bruker musikken i samspill med fysiske semiotiske ressurser, skal jeg diskutere i det følgende kapittelet.

4 Fysikalitet

I forrige kapittel undersøkte jeg hvordan musikalitet virker som meningsbærende element på ulikt vis i Enquists roman og Horns teateradaptasjon. I dette kapittelet skal jeg gå videre ved å analysere og drøfte hvordan det kroppslige kommer til uttrykk i de to verkene.

Utgangspunktet for kapittelets fokus er romanens tydelige preg av kroppslighet, og da først og fremst representert gjennom de mange monstrøse skapningene vi blir introdusert for. Jeget forteller om sitt første møte med såkalte monstre på et asyl utenfor Umeå. Videre blir vi introdusert for fysiske monstre både på John Shidellers sirkus og i djevelkirken til Anton Lavey. Men først og fremst følger vi historien til det tohodede monsteret Pasqual Pinon. I dette kapittelet skal jeg ta for meg hvordan det monstrøse kommer til uttrykk i de to verkene. Men jeg vil også drøfte hvordan det kroppslige kommer til uttrykk på andre måter enn gjennom det åpenlyst monstrøse.

I likhet med forrige kapittel, ”Musikalitet”, er også dette kapittelets tittel et begrep som er hentet fra Lehmanns postdramatiske grep. Sett i lys av romanens kroppslighet, vil jeg diskutere hvordan det kroppslige opptrer som meningsbærende element i Horns adaptasjon.

4.1 Kroppslighet

Før jeg går inn på analysen av romanens monstre, vil jeg først diskutere hvordan det kroppslige kommer til uttrykk på andre måter enn gjennom det åpenlyst monstrøse. Slik vi så at musikaliteten kunne komme til uttrykk gjennom skriftspråket, skal jeg drøfte hvorvidt det også kan gi uttrykk for en kroppslighet. Videre vil jeg diskutere hvordan skriftens kroppslige preg blir overført til det fysiske teatermediet.

4.1.1 Kroppslige metaforer

I Enquists roman uttrykkes mening først og fremst gjennom verbalspråklige tegn. Som semiotisk ressurs har ordene sine fordeler, men også begrensninger. Tanker og følelser kan for eksempel være utfordrende å sette ord på. I motsetning til det å tenke, som er en språklig prosess – vi tenker gjennom språket – er det å føle en før-språklig tilstand. Maria Nikolajeva (2014, s. 89) mener at siden følelser per definisjon er pre-verbale, er verbalspråket mindre adekvat for å kunne uttrykke dem. Jeg skal nå se nærmere på hvordan Enquist likevel tar i bruk skriftspråkets muligheter til å formidle følelser og stemninger i *Nedstörtad ängel*.

Romanens jeg-forteller har noen ganger vanskelig for å uttrykke seg med ord: ”Skilsmässan var inte rolig, jag såg den på nära håll, man kan säga: den var brutal, eller hatfylld, jag vet inte hur man ska beskriva den” (s. 42). Vi ser at jeget ofte utnytter seg av et kroppslig billedspråk for å nærme seg beskrivelsen av før-begrepslige stemninger: ”De stod som en mörk siluett mot fönstret, som var upplyst av gatlamporna, de omfamnade varandra, som två träd invuxna i varandra” (s. 135). En omfavnelse mellom to mennesker vil i de fleste tilfeller leses som en kjærlig gest. Men det kroppslige bildet jeget bruker til å beskrive omfavnelsen, gir den en negativ valør. Veden til to omslyngede trær vil etter hvert omkranse dem begge og trærne vil følgelig fanges i hverandre. Ordvalget ”sammenvokst” drar dessuten konnotasjoner til Pinon og Maria og dermed til det monstrøse og umenneskelige. Gjennom det metaforiske bildet leser vi at jeget ser makarna Ks forhold som destruktivt og usunt.

Mens de to makarnas kropper fysisk vokser inn i hverandre, har Brecht vokst *ut* av Ruth Berlau. Brecht har ikke bruk for henne lenger, og hun beskrives som om hun var hans tidligere hudlag: ”Hur det gick till visste hon inte riktig, men hon var plötsligt ett ormskinn bara, efterlämnad i en skogsglänta” (s. 9-10). Som om det var et hamskifte, kvitter han seg med sin tidligere elskerinne. Der makarna K er innbyrdes avhengige av hverandre, er Berlaus avhengighet til Brecht ikke gjensidig.

For å nærme seg adekvate uttrykk for indre tilstander og følelser, går jeg-fortelleren via det kroppslige og konkrete. Han beskriver Berlau og makarna Ks kropper metaforisk gjennom et metaforkonsept: ”det ytre er det indre”. Slik kan vi lese det hule slangeskinnet som et bilde på Berlaus indre tomhet, mens makarna Ks kroppslige sammenvoksing er et bilde på den psykiske avhengigheten som gjør de to uatskillelige.

Med utgangspunkt i påvirkningen kroppen har på språket vårt, vil jeg ta metaforanalysen videre og undersøke hvordan jeg-fortelleren forholder seg til et sentralt motiv i romanen, nemlig døden. Kan døden beskrives adekvat med et presist, hverdagslig og imagistisk språk, slike trekk som Bredsdorff (1991) knytter til Enquist? Blir døden beskrevet ulikt når det gjelder en etterlengtet død, fremfor en uønsket? Med utgangspunkt i kroppslig metaforteori skal jeg undersøke hvordan døden blir beskrevet gjennom romanens verbalspråk.

Jeget var bare var et halvt år da faren døde. En måned før han døde, hadde bortgangen hans blitt varslet i en drøm: ”Någon i byn varslade månaden innan att tre män skulle dö, och tre män dog: han hade drömt att tre tallar föll, och vaknat, och förstått. Det var tecknet” (s. 35). En måned senere viser det seg at jeg-fortellerens far er blant de tre ”furuene” som skal falle. På grunn av likheter i livssyklus og vokseretning, leses gjerne planter og trær

metonymisk som mennesker. Drømmeren forbinder fallet og retningen ned med døden, fordi man som død er tvunget til å bli liggende (Lakoff & Johnson, 2003, s. 15). Et fall som bilde på døden finner vi igjen i uttrykket ”hun falt om”, eller i den militære eufemismen ”falne soldater”. Metaforen er hentet fra bildeskjemaet opp/ned, og metaforkonseptet ”helse og liv er opp; sykdom og død er ned” (s. 15). Flere metaforiske uttrykk som ”å gå til grunne” og ”å gå under” underbygger at vi på naturlig vis forbinder døden med retningen *nedover*.

I romanen ser vi likevel at døden også beskrives med retningen *opp*: ”Precis så måtte det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som *lyfter och stiger* och plötsligt är borta” (s. 8). At døden her beskrives som *oppover*, gjør at man som leser muligens stiller spørsmål til beskrivelsen, i motsetning til de tradisjonelle dødsmetaforene som peker nedover (”å gå til grunne” og ”å gå under”), som ironisk nok blir kalt døde metaforer, fordi man ikke lenger enser dem som figurer. Pinons dødsmetafor må derimot tolkes for å bli forstått.

Som tidligere nevnt veksler betydningen av Enquists fuglesymbol mellom død og frihet. I dette tilfellet sammenfaller de to betydningene. Når fuglen letter, beskrives det som en frihet: ”den piskade med vingspetsarna mot ytan, *kom fri*” (s. 8). Slik kan vi også lese at Pinon kommer fri idet han dør. Han blir ikke bare fri fra livet som monster, men også fri fra Maria som han elsker, men likefullt er fanget i: ”De levde och dog infångade i varandra [...] Hon infångad i hans huvud, han infångad i hennes. Infångade i varandra”(s. 138).

I lesningen av Pinons dødsmetafor kan vi også bygge videre på beskrivelsen om han som en styrtet engel: ”Likt en från himlen nedfallen ängel hölls han som gisslan mot ondskan själv” (s. 60). I ordvalget ”nedfallen” ligger det at nedstigningen er ufrivillig. Å skulle ”fly” opp igjen til himmelen vil dermed si å komme tilbake til der man var i utgangspunktet. Himmelen er dessuten stedet der englene hører hjemme. Her må himmelen likevel ikke knyttes metonymisk til Gud, som Pinon tross alt har vendt seg bort fra.

Om man leser Pinon som en styrtet engel som kjenner seg fanget, er det ikke urimelig å lese døden hans som en positiv hendelse. Ifølge metaforkonseptene hvor opp vanligvis er positivt, er det dermed naturlig at Pinons død beskrives med retningen opp, i motsetning til jeg-fortellerens far sin bråe død, som naturlig nok beskrives med retningen nedover.

4.1.2 Metaforisk kroppsspråk

Vi har sett at Enquist tar i bruk kroppslige metaforer for å beskrive tilstander og følelser. Da de kroppslige metaforene tar utgangspunkt i hvordan kroppen reagerer og beveger seg i ulike situasjoner og tilstander, vil det være interessant å se forestillingen i lys av en slik

metaforanalyse. Med utgangspunkt i kroppslig metaforsteori vil jeg nå utforske hvordan vi kan lese skuespillerens fysiske liv på scenen som indiser – som uttrykk for indre liv.

I teatret har man muligheten til å uttrykke mening gjennom kroppsspråk i tillegg til verbalspråket. I *Ett annet liv* kommenterer Enquist (2008, s. 418) sitt eget kroppsspråk som om han var en skuespiller: ”Han går ofte snabbt genom rummen, fram och tillbaka på ett förorättat sätt som är komiskt. Hade det varit på en teaterscen hade det markerat ’ångest’ eller ’oro’”. Her poengterer Enquist at aktørens fysiske liv er en sentral del av meningsdannelsen i teatret. I teatret er aktørens bevegelser intenderte tegn som er regissert for å formidle en bestemt mening.

I teaterforestillingen har Guttan et nevneverdig bevegelsesmønster. Han holder seg for det meste på et rom oppe i andre etasje av scenografien. Vi kan lese guttens plassering som at han søker oppover for kontakt med høyere makter. Denne tolkningen underbygges av den gjentatte bruken av låten ”Sailing”. I Stewarts (1975) originalversjon er sangens siste strofer gjentakende henvisninger til Gud: ”Oh Lord, to be near you, to be free”. Guttan blir imidlertid ikke hørt, og tar dermed sitt eget liv. Han når aldri opp til Gud, og ender derimot ned i døden. Fru K reagerer ikke på Guttens død før åtte manussider etter selvmordet. Hun får en sorgreaksjon med hyl og gråt idet hun ser han bevege seg ned trappen. Vi kan lese Guttens nedstigning metaforisk: Idet han går ned trappen, går han ”under” og dør. Etter nedstigningen forlater han scenen for første gang i forestillingen: Han ”går bort”, både fysisk og metaforisk.

Også i en tidligere scene får Fru K en uttrykksfull reaksjon, denne gangen ikke auditiv, men fysisk. I en lengre monolog forteller K om hvordan det gikk for seg at Guttan ble en del av ekteparets liv: ”Hun oppsøkte ham, og ble etter en stund - ja, jeg vet ikke hva hun ble. Han begynte å få permisjoner. De traff hverandre stadig mer regelmessig” (s. 10-11). Mens K forteller, beveger Fru K seg mot Guttens rom mens hun gjentatte ganger faller mot veggene. Scenen varer i nesten fire minutter, og fallene bikker femten i antall. Vi kan lese fallene gjennom bildeskjemaet opp/ned, hvor ned som vanlig er negativt (Lakoff & Johnson, 2003, s. 15). Vi gjenkjenner dessuten bevegelsen fra uttrykkene ”å falle sammen” eller ”å knekke sammen”. De to uttrykkene refererer til en bevegelse som per definisjon aldri kan være intendert, og beskriver et sinn som ”brister”. Vi kan dermed lese Fru Ks fall som et uttrykk for et sinn som brister på grunn av sorg.

Også forestillingens start- og sluttscene kan vi lese i lys av bildeskjemaet opp/ned (Lakoff & Johnson, 2003, s. 15). Forestillingen åpner med at Den unge mannen ligger på scenegulvet og forteller om en drøm: ”Mannen i isgraven, som jeg ikke vet hvem er, ligger med øynene åpne, stivt stirrende ut i det grå rommet” (s. 2). Spørsmålet om hvem denne

mannen i isgraven er, er underliggende gjennom hele forestillingen. Ved forestillingens slutt er vi tilbake i den samme drømmen som vi startet med. Nå finner jeget endelig svar på spørsmålet om hvem mannen i isgraven er: ”Jeg bøyde meg frem, pustet mot ishinnen. Isfuglen forsvant langsomt, ansiktet trådte frem, og det var meg./ Og det var meg” (s. 39).

Gjennom en innsirkling i de tre historiene har Den unge mannen gått fra usikkerhet og uvisshet til å oppnå innsikt og erkjennelse. Den unge mannens fysiske positur i de to drømmene underbygger kontrasten mellom de to tilstandene: Han er liggende under startmonologen (se vedlegg 2), men står oppreist i sluttmonologen. Slik Lakoff og Johnson (2003, s. 15) påpeker, uttrykkes gjerne ”bevissthet” og ”ubevissthet” gjennom bildeskjemaet opp/ned. Ubevissthet knytter vi til *nedover*, fordi vi er ubevisste når vi drømmer – en aktivitet vi helst gjør liggende. At en skuespiller ligger på scenegulvet på den opphøyde titteskapsscenen, foran et slakt publikumsamfi med dårlig sikt, er svært ugunstig for publikum. Følgelig er det et sjeldent grep å se på denne scenen. Startposituren er med andre ord ikke tilfeldig. At skuespilleren derimot står oppreist i sluttmonologen, vil de færreste stille spørsmål ved eller lete etter mening bak. Like fullt er det et intendert tegn, som tydeliggjøres gjennom kontrasten til første scene.

Kroppsspråket i teatret er et velegnet grep for å uttrykke indier om følelser eller mentale tilstander. Dette er fordi det ligger nært opptil hvordan vi leser menneskene rundt oss i hverdagen. En følelse er riktignok en psykisk reaksjon, men den kommer ofte fysisk til uttrykk: Når vi blir glade, smiler vi, og når vi blir triste, gråter vi. Når vi er urolige kommer det gjerne til uttrykk med en rask gange. I likhet med såkalte døde metaforer trenger ikke tilskueren aktivt å tolke kroppsspråket. Vi gjenkjenner bevegelsesmønsteret fra vår egen kroppslige erfaring. Derfor når budskapet ubevisst over til mottaker. Som vår automatiske oppfattelse av musikk er også kroppsspråket en effektiv meningsformidler.

I likhet med musikken er også det fysiske uttrykket uspesifisert. La oss ta opp tråden igjen fra sitatet ovenfor, hvor Enquist kommenterer sitt eget kroppsspråk. Han påpeker selv at den raske gangen hans er et typisk uttrykk for en indre uro. Men det han *egentlig* føler er ikke uro, men derimot en ”*svår nöd och utsatthet*” (2008, s. 418, kurs. i org.). En slik spesifikk følelse vil være vanskelig, om ikke umulig, å uttrykke uten verbalspråket.

Vi ser her at kroppsspråket som formidler av et indre liv både har sine fordeler og begrensninger. Tolkningen av kroppsspråket skjer gjerne automatisk, men uttrykket er til gjengjeld lite spesifisert. I flere av forestillingens scener uten dialog, dominerer fysikken som semiotisk ressurs. Men uttrykket den formidler, er ikke presist definert som et narrativ, og vil derfor oppleves som gåtefullt av mange publikummere. Sett i lys av det postdramatiske

teatret er verdien av å sette i gang kreative prosesser hos tilskueren større enn å gi henne én narrativ sannhet (Lehmann, 2006, s. 67). I tråd med postdramatisk tradisjon utfordrer Horn tilskueren til selv å skape mening.

4.1.3 Kroppslig lydløs musikk

Til slutt i dette delkapittelet vil jeg igjen ta for meg hvordan Horn forholder seg til romanens gjennomgående oksymoron, den lydløse sangen. I kapittelet om musikalitet tolket jeg at Marias lydløse sang paradoksalt nok kom lydlig til uttrykk gjennom en kvinnelig solists fremføring av Hedins korkomposisjon "Solution". Den ble dessuten også uttrykt fysisk gjennom Barkers håndbevegelser. Men hva med Fru K og hennes stumme sang? Fru Ks ordløse sang oppstår i de stumme telefonsamtalene med K, eller ved de ordløse elskovsmøtene i kjelleren på Ks jobb. Ingen av disse kommunikasjonsforsøkene blir uttrykt auditivt i forestillingen. Kommer de derimot til uttrykk gjennom kroppsspråket?

I romanen er det jeg-fortelleren som beskriver det komplekse forholdet mellom ekteparet K. I forestillingen er karakterene fysisk tilstede og kan selv beskrive det. Horn benytter seg av teatrets fysiske muligheter ved å la paret uttrykke seg gjennom en stilistisk bevegelse hvor de gjentatte ganger speiler hverandre: Etter tur strekker de armene sine mot hverandre, samtidig som de dytter bort den andres arm. Koreografien akselererer i tempo og intensitet og blir til slutt svært voldelige. De insisterende gjentakelsen er både suggererende og poetisk stemningsskapende. Repetisjonen av bevegelsene kan leses som at de aldri når ut med budskapet sitt. Gjentakelsen motiverer tilskueren til å bevege seg videre fra den spontane, emosjonelle reaksjonen over til en kognitiv lesning. Gjennom metaforkonseptet "det ytre er det indre" kan vi lese den ubehagelige volden mellom ekteparet som et fysisk uttrykk for den psykiske smerten de påfører hverandre gjennom hat og avhengighet.

En annen måte ekteparet K kommuniserer fysisk på er gjennom seksualitet. I romanen leser vi at de to stadig treffes for ordløse samleier. De møtes i kjelleren på sykehuset hvor K jobber og Fru K etterhvert legges inn som psykiatrisk pasient. Disse elskovsmøtene blir simulert flere ganger i løpet av forestillingen. Men her er de langt ifra lydløse; Lydene veksler mellom stønning og apeskrik. I den ene sex-scenen har Fru K i tillegg på seg et heldekkende gorillakostyme. Sexscenen er en humoristisk eller sjenerende (alt etter som) kommentar til spørsmålet om hvor grensa går mellom dyr, menneske og monster. Dette spørsmålet leder oss over i neste delkapittel, hvor jeg vil diskutere de to verkenes monstrøsitet.

4.2 Monstrøsitet

I dette delkapittelet vil jeg undersøke hvordan aktørenes fysiske liv fungerer som meningsbærende på scenen, sett i lys av romanens monstrøsitet. Jeg skal undersøke hvordan de to monstrene, pojken og Pinon, blir beskrevet både på indre og ytre plan i de to verkene. I transduksjonen fra skrift til teater skjer det en grunnleggende endring ved at romanens karakterer nå kan gestaltes av fysiske personer. I lys av romanens indisier vil jeg undersøke hvordan det fysiske monsteret Pinon legemliggjøres, og hvordan pojkens indre monstrøsitet kommer fysisk til uttrykk i forestillingen. Hvordan gestalter man et ytre monster forskjellig fra et indre? Og fra hvem sitt perspektiv fremstilles de to monstrene?

4.2.1 Pojken, et indre monster

Romanens monstrøsitet kommer tydelig til uttrykk gjennom de mange ”fysiske monstrene” vi blir introdusert for. Men det er ett monster i romanen som skiller seg ut, idet at han ikke defineres på grunn av utseendet. Det *indre* monsteret, bare kalt pojken, blir derimot definert på grunn av de umenneskelige og monstrose gjerningene han har begått ved å ta livet av to barn. Hvordan formidles et indre monster gjennom henholdsvis skrift og fysikalitet?

Den suicidalen pojken er en svært kompleks karakter som er vanskelig – om ikke umulig – å forstå. Han snakker sjeldent, og den minimale informasjonen han formidler, er ofte kodet, som de ”maniskt nedteckande meddelanden” (s. 118) han skriver på små lapper i fengselet. I romanen blir pojken skildret gjennom jeg-fortelleren. Etter pojkens død får han tilgang til legejournalene hans, men ingenting der tilsier at han skulle bli en barnemorder. Vi får vite at han hadde en IQ på 142 og hadde ”gjort ett mycket trevligt och sympatisk intryck på alla [...] hade utmärkta betyg, var en omtyckt kamrat” (s. 92). Etter avtjent verneplikt går det to måneder før han tar livet av den første jenta: ”Inga skäl. Han kunde inte förklara det” (s. 92). Siden skjer det samme en gang til, denne gangen med makarna Ks datter. Men pojken vil ikke snakke om det han har gjort – kun én gang antyder han noe om hvorfor: ”Hon litade ju så mycket på mig. Så jag var tvungen” (s. 93). Som de fleste andre meddelelsene hans er også denne ubegripelig.

Den positive beskrivelsene av pojken *før* drapet, står i stor kontrast til beskrivelsene *etter* drapene. Stort sett er det guttens indre som skildres: ”Där inne, under lakanet, fanns bara en oerhörd skräck” (s. 102), ”djupt inne i sitt skräckslagna mörker” (s. 119) med ”en blick så full av skräck” (s. 49). Kontrasten mellom de brutale handlingene, og hans indre skrekk gjør at pojken fremstår som desto mer kompleks og uforståelig.

Etter drapene får han tilnavnet ”vargen i Säter”. Utseendet hans minner ikke om en ulv, det er tvert i mot tiltalende, barnslig og harmløst: ”Han hade ett ganska smalt, behändigt ansikte med en aning sneda ögon och en barnslig, vältecknad mun” (s. 92). Det er de umenneskelige gjerningene som gir han status som et dyr.

Slik de kontrasterende beskrivelsene av pojken i romanen danner et komplekst bilde av det indre monsteret, er også Horns transduksjon av pojken sammensatt. Skildringen av han preges ikke av verbaltekst som i romanen, men derimot av fysikalitet. I Horns teateradaptasjon er scenefiguren av pojken, her kalt Guttan, nesten konstant tilstede på scenen. Alene inne på et rom helt til høyre i andre etasje sitter han for det meste helt i ro. Men i kontrast til det passive handlingsmønsteret sitt, har han noen fysiske scener som virker beskrivende for hans karakter. Som vi diskuterte i forrige kapittel, fungerer til dømes den hysteriske dansescenen hans etter drapet på jenta som et uttrykk for indre kaos og ustabil psyke. Slik kan vi si at Guttens fysikk kan leses som metafor for det psykiske, i tråd med metaforkonseptet ”det ytre er det indre”.

Guttens indre visualiseres også gjennom øvrige aktørers fysikk. I scenen som bygger opp til selvmordet forsøker han forgjeves å skjære over pulsåren sin med en butt gjenstand. Imens forsøker Tjørstad å klatre opp trappen for å gi han en pose til å kvele seg med. Men på grunn av fysikken hans er Tjørstads forsøk også forgjeves. Tjørstads håpløse prosjekt forsterker beskrivelsen av Guttens indre håpløshet. At også Tjørstad faller om som død, idet Guttan kveler seg, forsterker tilknytningen mellom de to.

I en annen scene ruller Guttan hele kroppen sin inn i de lange hvite gardinene som henger langs veggen. Slik, inntullet som en mumie, blir han stående under flere scener. Gardinene refererer til lakenet som han skamfullt skjuler hodet sitt med i romanen: ”[H]an sitter på sin säng, med lakanet runt huvudet, innesluten i sin oerhörda skam” (Enquist, 1988, s. 101). Vi kan også lese scenen i lys av drømmen om mannen i isgraven: ”Över hans ansikte hade smältvattnet runnit och sedan frusit fast igen, så att hela ansiktet var övertäckt av en tunn, klar ishinna” (s. 10). Mannen i isgraven ligger under en hinne av is, som en levende død. Slik kan vi også lese at Guttan bak stoffhinnen føler seg som en levende død. Han er fortsatt i live, men livet hans føles ikke som verdt å leve. Guttan søker asyl under den beskyttende hinnen, hvor han i det minste slipper å forholde seg til omverdenen og det smertefulle livet.

Synet av Guttan inntullet i gardinen kan gi publikum kontrasterende assosiasjoner. Med sin vertikale fryspositur minner bildet om en som har hengt seg. Det hvite stoffet som strammer over ansiktet, minner også om plastposen han nettopp brukte til å kvele seg med.

Samtidig kan synet minne om en gigantisk sommerfugl-kokong. Assosiasjonene til selvmord gir oss følelsen av at situasjonen hans er håpløs, mens bildet av sommerfuglen gir oss forhåpninger. Disse motsetningsfylte bildene har likevel et likhetstrekk fordi de begge fører til frihet – enten som en sommerfugl som slipper fri fra kokongen, eller til frihet gjennom døden.

Til slutt vil jeg trekke fram hvordan også forestillingens scenografi og aktørens virke i den kan beskrive Guttens indre. Rommet Gutten oppholder seg i blir omtalt som en celle i manus (s. 27), altså sitter han som fanget. Gjennom metaforkonseptet ”sinnet er en beholder” (Kövecses, 2015, s. 24) kan vi lese scenografien og cella som kildedomene for Guttens destruktive sinn. Det er først når han lykkes med selvmordet at han kommer seg ut og dermed blir fri fra rommet, livet og sine vonde tanker. På samme måte som Gutten er fysisk fanget i fengselscella, kan vi si at han er fanget i sin egen destruktive psyke.

Vi ser at indisiene som uttrykkes gjennom verbalspråket i romanen, tidvis blir byttet ut med kroppsspråk i forestillingen. Fysikken kan vi lese metaforisk. Pojkens indre beskrives både av hans egen, og andre aktørers fysiske liv. I scener som Guttens selvmordsscene, fremføres det ingen dialog, og sceneteksten viker dermed som narrativ funksjon, først og fremst for aktørens fysiske språk.

4.2.2 Pinon, et ytre monster

Der romanens beskrivelser av pojkens domineres av hans indre, består skildringene av Pinon hovedsakelig av hans ytre. Pinons ytre blir i midlertid skildret noe ulikt ut ifra hvem sine øyne vi ser gjennom. De flerstemmige beskrivelsene av Pinons fysikk gjør det interessant å utforske hvordan Horn har adaptert Pinon. Etter å ha sett på Pinons fremstilling i romanen, skal jeg derfor diskutere hvordan Pinon blir gestaltet gjennom teatrets fysiske muligheter. Hvem sitt perspektiv oppfatter vi han fra når monsteret fysisk legemliggjøres til scenen?

Pasqual Pinon er åpenbart romanens ”hovedmonster”. Hans sentrale rolle blir tydelig gjenspeilet i romanens peritekst. Det er ofte historien om Pinon som trekkes fram i romanens omslagstekst eller ved kortere oppsummeringer av romanen: ”en kärleksroman, om ett monster med dubbelhuvud” (Enquist, 2008, s. 389). Flere av romanutgavene er dessuten prydet med et portrett av han på omslaget. I løpet av romanens 140 sider blir Pinons navn nevnt hele 97 ganger. I tillegg til betegnelsen ”monster” blir han omtalt både som djevel, engel og Satans sønn. Beskrivelsene av han varierer ut ifra hvem sin synsvinkel vi ser fra. I kobbergruven blir han sammenlignet med flere dyrearter:

Det var en varelse, med ett slags huvud, ögon som blänkte mitt i det svarta. Huvudet var till större delen täckt av hår. Under huvudet fanns en bål, en hästliknande bringa, och extremiteter nästan liknande armar som avslutades med – var det hovar eller händer? [...] Man hörde ett gutturalt stönande, som från ett djur i dödsångest, som ett rosslande från en döende tjur. (s. 13-14)

Vi ser at Pinons ytre blir beskrevet monstrøst under fangenskapet i gruen. Men senere leser vi at det slett ikke er noe frastøtende ved Pinon alene. Ser man bort ifra Maria, er hodet hans ”alldeles normalt, kanskje till och med vackert” (s. 57). Det er det ekstra hodet som definerer han som monster. Dette til tross for at også Marias ytre er tiltalende: ”de sneda, mycket vackra ögonen, de höga kindkotorna, den smala näsen” (s. 64); ”Munnen var smal, mycket vackert tecknad (s. 68). Men det hjelper ikke hvor vakre de to hodene enn er hver for seg; sammen utgjør de et monster. Til og med Pinon omtaler seg selv som et monster: ”Han var fødd som monster./ Monster var den korrekta beteckningen. Det var den han använde på sig själv” (s. 56). Slik vi har sett at vi ofte leser hverandre gjennom metaforkonseptet ”det ytre er det indre”, blir også Pinon definert av sitt ytre.

Anmelder i Dagbladet Inger Merethe Hobbestad (2013) beskriver Enquists roman som ”intense kroppslig”. I sin anmeldelse av forestillingen skriver hun at da hun fikk høre at *Nedstørtad ängel* skulle settes opp som teater, undret hun seg over hvordan en så intense kroppslig og visuell historie skulle kunne la seg overføre til scenen. Men ligger ikke det fysiske nettopp godt til rette for en scenisk framvisning? Hvordan har så Horn framstilt det ytre monsteret?

Det første jeg bet meg merke i ved gjennomlesning av forestillingens manus, var at Pinons navn ikke står i rollelista. På tross av hans dominerende rolle i romanen, har han ikke fått utdelt en fast aktør til å gestalte seg på scenen, slik de andre karakterene fra romanen har. Han har dermed heller ikke fått utdelt noen replikker. Horn har derimot valgt en mer kompleks og utradisjonell måte å iscenesette Pinons karakter på. I et intervju under prøveperioden svarte Horn på spørsmålet om hvem som skulle spille Pinon: ”Det er forskjellige folk. Det lager vi sammen [...] det er ikke sånn at det skal være et bygd monster, en lagd ting fra rekvisittavdelingen. Jeg ser heller for meg en menneskeklump” (Selmer-Anderssen, 2013). Pinons navn står altså ikke i manus fordi han gestaltes av *flere* av aktørene. Blant annet dubleres han av Johnsen, Beier og Tjørstad. Og selv om Pinon ikke har egne replikker i manus, blir han ofte omtalt; i løpet av de 39 luftige manussidene blir han nevnt hele 37 ganger.

Den første scenen hvor Pinon tydelig iscenesettes, gestaltes han av Tjørstad. Tjørstad er ikke forsøkt omgjort til et tohodet monster på noe vis, men gjennom dialog og fysisk arrangement er det tydelig at han spiller Pinon. Mot scenens slutt legger Johnsen hodet sitt

oppå Pinons og ”skriker” lydløst (se vedlegg 3). Slik kan vi lese Johnsen som Maria og dermed den utløsende faktoren til at Tjørstads karakter, Pinon, blir ”et monster”. I løpet av forestillingen blir Maria også representert både av Barker og Beier. Ved at Pinon og Maria gestaltes av separate aktører, understrekes det faktum at Pinon og Maria er to personer, til tross for sitt felles legeme. I romanen leser vi at Maria blir et menneske idet hun får tildelt et navn: ”Först fanns bara han. Så gav han henne ett namn. Då började hon existera” (s. 59). I forestillingen blir hun levendegjort ved at hun får en egen kropp til å gestalte seg.

Ved at det ikke er en fast aktør som er knyttet til de to karakterene, er det ofte uklart hvem som gestalter dem. Som tilskuer spør man seg stadig: Hvem er ”monsteret” nå? Gjennom denne dubleringsleken stiller Horn det samme spørsmålet som jeg-fortelleren stiller i romanen: Hvor går grensa mellom monster og menneske? For å finne svar på det må man definere hva det er å være et menneske. I siste delkapittel vil jeg diskutere videre hvordan Horn utforsker spørsmålet rundt hva det er å være et menneske gjennom iscenesettelse og legemliggjøring av romanens karakterer.

4.3 Gjemte monstre

Enquists tekst flyttes til en scene som bærer med seg bestemte forventninger. Aktørene som gestalter romanens karakterer gir tilskueren visse assosiasjoner. Hvordan rekontekstualiseres romanen gjennom adaptasjonen, og hvordan endres mening når teksten blir teater? Jeg skal nå undersøke hvordan teatrets mediespesifikke muligheter påvirker verkets tema, med fokus på adaptasjonens sted og medvirkende aktører.

4.3.1 Det sensoriske nivå

Om vi ser teaterforestillingen gjennom Willmar Sauters (2000, s. 7) kommunikasjonsmodell, er det særlig det sensoriske nivået, hvor vi altså reagerer på aktøren som person, som er interessant å diskutere. Hval (2014, s. 47-48) skriver at idet Tjørstad skal gestalte rollen som Pinon, blir skillet mellom fiksjon og virkelighet uklart:

Pasqual Pinon, hadde et ekstra hode, men manglet verken armer eller bein. Tjørstad skilte seg fysisk fra den rollen han spilte [...] Dette gjorde at det for meg ble vanskelig å bestemme meg for om Tjørstad skulle fylle en rolle eller være seg selv på scenen. (Hval, 2014, s. 47-48)

Hval skriver at han ikke klarer å leve seg inn i fiksjonen, fordi ulikheten mellom Tjørstads private kropp og Pinons fiktive kropp er for stor. Men kanskje er det snarere kroppenes felles avvik fra normalen som står i veien for Hvals innlevelse. Vi ser at Hvals tolkning av Tjørstad

domineres av det sensoriske nivået, hvor han er i tvil om aktøren spiller en karakter eller ”er seg selv”.

En lignende reaksjon finner vi igjen hos teateranmelder Ida Lou Larsen (2013). Hun trekker fram en scene hvor Tjørstad spiller en Den unge mannens katt. Scenen gir henne et ubehag som varer forestillingen ut. Det kan tenkes at ubehaget hos Larsen kommer av at heller ikke hun lykkes i å se forbi likhetene mellom Tjørstads personlige kropp og kattens; Som en katt, rekker heller ikke Tjørstad opp til dørklinken og må derfor slippes inn av en annen karakter. Altså forblir Larsens tolkning av Tjørstad også på det sensoriske nivået.

Hval og Larsen opplever en ”invasjon av virkeligheten” (Lehmann, 2006, s. 99-104). I begge tilfellene er invasjonen som hindrer dem i å leve seg inn i fiksjonen, Tjørstads fysiske kropp. Ubegrepet og forvirringen som oppstår hos tilskueren er ikke tilfeldig eller uheldig, men tvert imot et intendert regigrep som er ment for å provosere. Gjennom Horns invaderende legemliggjøring formidles et av forestillingens hovedtemaer, nemlig annerledeshet.

Annerledeshet er et tema som blir introdusert i Enquists roman, og som Horn har tatt et skritt videre i sin adaptasjon. Det er spesielt ett avsnitt i romanen som belyser Horns tilspissede tematikk. Jeg-fortelleren minnes tilbake til en barndom hvor verden var full av såkalte monstre. Nå reflekterer han over hvor de alle har blitt av:

Sedan tog ju monstren slut. Man kan säga: de förbättrade medicinska villkoren, exaktare analys och diagnosmetoder, fostervattensprov, operativa möjligheter samt perfektare och mer slutna förvaringsförhållanden har gjort dem osynliga. Man har gömt dem i oss, kan man säga. (s. 86)

Jeg leser tekstutdraget som et nøkkelaussnitt for Horns adaptasjonen. Avsnittet peker på at annerledesheten er utrydningstruet og at vi har blitt et sorteringssamfunn. Horn utforsker denne tematikken først og fremst gjennom teatrets mediespesifikke mulighet; At aktør og tilskuer befinner seg i samme tid og rom. Horn utnytter denne situasjonen gjennom en rollebesetning som er svært verdiladet fordi de fire statistene ikke er blitt engasjert på grunn av sine sceniske ferdigheter, men først og fremst på grunn av sine synlige nedsatte funksjonsevner. Statistenes fysikken gjør at tilskuerens tolkning domineres av det sensoriske nivået.

På det sensoriske nivået spiller også aktørenes gjenkjennelsesfaktor en rolle. Kjennskap til privatpersonene påvirker tilskuerens forventning og opplevelse av forestillingen (Eigtved, 2007, s. 41). Goksøyr har for eksempel en viss ”kjendisfaktor”, da hun for mange er kjent som en forkjemper for mennesker med Downs syndrom. Goksøyr skapte stor debatt i media da hun i 2010 møtte opp i vandresalen på Stortinget med påskriften

”utrydningstruet” på T-skjorten. Hun ville utfordre den daværende statsministeren, Jens Stoltenberg, med spørsmål angående mennesker med Downs syndrom sin rett til å leve. Dette var i forbindelse med et nytt lovforslag om tidlig ultralyd. For mange publikummere vil derfor Goksøyrers tilstedeværelse bevege forestillingen i en politisk retning – og da spesielt mot diskusjonen om sorteringssamfunnet.

Aktørenes person hindrer tilskueren å leve seg inn i karakterene som psykologiske roller. Det er stadig usikkert for publikum hvorvidt aktørene skal tolkes som representanter for noe annet enn seg selv. Rollebesetningens verdiladning fremheves av konteksten som forestillingen spilles i. Det er en unik rollebesetning på en nasjonal teaterinstitusjon, hvor det ellers følges strenge regler om engasjement og ansettelsesforhold.

4.3.2 Freakshow

Vi ser at aktørene bærer med seg en viss kontekst opp på scenen. Samtidig har Nationaltheatrets som institusjon visse assosiasjoner og tradisjoner knyttet til seg. Hvilken innvirkning har en slik rekontekstualisering på tekstens mening? Jeg skal nå diskutere hvordan konteksten påvirker forestillingens tema gjennom en analyse av *Styrtet engels* freakshow.

I forestillingens freakshow introduserer impresario Shideler (Eidsvold) artister som ”hundemannen”, ”apekvinnen” og ”elefantkvinnen” for publikum. Rodriguez sin scenekarakter blir introdusert slik: ”La meg presentere: Søstrene Edith og Helen Morris, målene deres er 59 henholdsvis 48 centimeter!” (s. 28). Men aktørene gjør tilsynelatende ingen innsats for å spille eller oppfattes som artistene de blir omtalt som. Tvert imot forblir aktørene tilsynelatende i stor grad ”seg selv”. I romanen består freakshowet av små kunstneriske innslag som å synge eller spille et instrument. I Horns adaptasjon blir artistene derimot bedt om å gjøre banale ting som å hinke, bjeffe eller spise en hamburger. Når ”søstrene Morris” (Rodriguez) blir bedt om å kjøre i sirkel med rullestolen, blir Rodriguez’ tilstedeværelse som privatperson ”invaderende” i fiksjonen, fordi vi forbinder rullestolen med hans private hjelpemiddel. Det er nok en gang tydelig at Horn ønsker å provosere frem et ubehag hos publikum. Teateranmelder Larsen (2013) peker scenen ut som ubehagelig, men fortsatt forestillingens høydepunkt. På tross av Larsens ubehag, flytter hun tyngden over fra den spontane reaksjonen til en intellektuell lesning. Dermed kan hun oppleve at scenen har tematisk verdi uavhengig av hennes emosjonelle reaksjon. Jeg mener at det er en slik kognitiv lesning som er veien å gå for å få mening ut av scenen.

Horns teaterforestilling, og da spesielt freakshow-scenen, har et politisk budskap som i stor grad formidles gjennom et intendert ubehag. Ved Horns uvanlige rollebesetning, fremheves spørsmålet rundt ekskluderingsamfunnet som tas opp i romanen. Denne problematikken er dessuten stadig blitt mer aktuell siden boka kom ut i 1985. Det faktum at vi føler et ubehag av å se en person med nedsatt funksjonsevne spille freak i et teaterstykke, poengterer nettopp scenens tematiske aktualitet og relevans. Vi har fortsatt en vei igjen å gå før vi har oppnådd likestilling mellom funksjonsfriske og funksjonshemmede. Ved at samtlige aktører deltar i showet – til og med en publikummer blir utnevnt som freak og elefantkvinne – understreker Horn forestillingens budskap om at det monstrøse er gjemt i oss alle.

4.4 Oppsummering

Romanens kroppslighet kommer åpenlyst til uttrykk gjennom de mange fysiske monstrene vi møter i teksten. Men vi har sett at det kroppslige også kommer til uttrykk på andre måter i Enquists tekst. Jeg-fortelleren tar i bruk kroppslige metaforer for å uttrykke det som vanskelig lar seg uttrykke med ord. Det kroppslige billedspråket egner seg godt til å uttrykke følelser. Grunnen til dette er at vi ubevisst leser hverandres tanker og følelser gjennom kroppsspråket. Metaforanalysen er dermed også nyttig i lesningen av teaterforestillingens fysiske kroppsspråk. Karakterenes bevegelser kan leses som uttrykk for deres indre følelser. Spesielt interessant er det å se hvordan Horn utnytter teatrets mediespesifikke muligheter til å uttrykke romanens indre og ytre monster. Med bevegelser, rolledublering og ikke minst fysisk tilstedeværelse kommer begge monstrenes indre til uttrykk på scenen.

I likhet med teaterforestillingens musikalske indisier, er heller ikke det fysiske uttrykket særlig spesifikt. Likevel opptrer de to modalitetene som dominerende elementer i flere scener. Forestillingens uttrykk kan derfor oppleves kryptisk for publikum. Her kan vi trekke en parallell til romanen, som også forsøker å formidle noe som ikke kan navngis.

5 Avsluttende refleksjoner

Men dette med *livs levande pratande gestalter på scen*? Begrensningarna enorma, och lockande: att inte ha femhundra sidor på sig för att gestalta allting, utan bara människor på en scen i två timmar, och allting skall komma ut genom munnen? (Enquist, 2008, s. 311, kurs. i org.)

Sitatet ovenfor er hentet fra Per Olov Enquists selvbiografiske roman *Ett annat liv*, hvor han humoristisk peker på forskjellen mellom roman- og dramasjangeren. Kommentaren setter teatrets begrensninger på spissen, men den har likevel noe for seg. Tradisjonelt har verbalspråket dominert som semiotisk ressurs i teateroppsetninger. Med utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns begreper om det postdramatiske teatret hvor andre modaliteter har muligheten til å dominere, har jeg analysert Kjersti Horns *Styret engel* (2013) som teateradaptasjon av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel* (1985). Jeg har undersøkt hvordan Horn utnytter det multimodale teatrets muligheter til å uttrykke seg audiovisuelt, sett i lys av foreleggets relative monomodalitet. På grunn av oppgavens begrensede omfang har jeg konsentrert meg om to modaliteter – musikk og kropp – og diskutert hvordan disse opptrer meningsbærende i begge verker gjennom ulike semiotiske ressurser. De to modalitetene er valgt fordi de setter sitt tydelige preg på forelegget, og de er utgangspunkt for hvert sitt kapittel, ”Musikalitet” og ”Fysikalitet”.

Den overordnede problemstillingen min var: Hvordan skapes mening gjennom mediespesifikke semiotiske ressurser i Kjersti Horns teateradaptasjon av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel*?

Den ene gruppen min av forskningsspørsmål rettet seg mot musicalitet, og jeg spurte først hvordan musicalitet kan opptre i et stumt og relativt monomodalt medium som Enquists roman er. Her viser først analysen at særlig gjentakelser, både på ord- og setningsnivå, skaper en musicalitet i teksten. Også de fire historienes ulike puls bidrar til en musicalitet. Plutselige hopp mellom dem bidrar til en flerstemthet, fremfor det monotone. Teksten varierende rytme oppleves dermed poetisk og stemningsskapende.

Jeg spurte så hvordan Horn spiller videre på romanens musicalitet i sin adaptasjon av romanen og hvordan hun utnytter teatrets mediespesifikke muligheter. I likhet med romanen formidles også teaterforestillingens stemning i stor grad gjennom musicalitet, men her gjennom lydlig musikk. Musikk i auditive medium har som modal affordans at den treffer sansene våre direkte og ubevisst, og må ikke tolkes for å oppleves som meningsbærende. Tolkningen av skriftspråket er derimot en langsom prosess, fordi tegnene må leses og

dekodes for å oppfattes. Sammenlignet med skriften, er forestillingens musikkbruk dermed en svært effektiv stemningsskaper. Den originalkomponerte musikken til komponist Erik Hedin, setter en melankolsk grunntone for forestillingen. Hedins sakrale kor- og orgelmusikken fungerer som et utfyllende og bekreftende element på scenens øvrige semiotiske ressurser. Hedin lar ikke tilskueren være i tvil om hva hun skal føle.

Jeg spurte også om musikaliteten kunne formidle mening i seg selv, og hvorvidt den kunne opptre som narrativ. Gjennom analysen fant jeg at Horns kontrapunktiske bruk av musikk tillegger nye aspekter til scenens mening. Når Rod Stewarts pop-ballade "Sailing" akkompagnerer et barnedrap, samstemmer ikke musikkens stemning med den fysiske handlingen. Dermed oppleves scenens mening tvetydig. Når den samme sangen senere brukes som en hyllest av mennesket, utfordres publikum nok en gang til å tolke musikken, ikke bare føle den. Musikken er i utgangspunktet en ikke-representerende kunstform som tradisjonelt ikke opptrer som narrativt element. Men ved at et musikalsk verk gjentas, fungerer musikken som ledemotiv, hvor informasjon fra forrige fremtreden knyttes til den aktuelle scenen. Hedins ikke-verbale komposisjon "Solution", som blir sunget av Gutten idet han begår selvmord, bringer med seg assosiasjoner som preger scenens narrativ idet solostemmen tas over av en kvinnestemme, og det som kan tolkes å være Marias "lydløse" sang. Dermed kan det diskuteres om musikken likevel her oppnår en narrativ funksjon, i det at den indirekte videreformidler forrige scenes narrativ, idet den opptrer på ny.

I sum kan vi si at Horn spiller videre på romanens musikalske innsalg, men at hun tar musikkens stemme i adaptasjonen et skritt videre. Hun utnytter teatermediets auditive muligheter til å bruke musikken som narrativt element.

Oppgavens andre og siste analysekapittel tar for seg det kroppslige i de to verkene. I den gruppen av forskningsspørsmål som retter seg mot denne delen, tar jeg igjen utgangspunkt i romanen, og spør: Hvordan formidles det kroppslige som meningsbærende i Enquists tekst? Kapittelets fokus springer ut av romanens intense kroppslighet, åpenlyst representert gjennom de mange fysiske monstrene. Men vi har sett at det kroppslige også kommer til uttrykk på andre måter, blant annet gjennom jeg-fortellerens kroppslige metaforbruk. Denne bruker han til å uttrykke tilstander og abstrakte følelser som ellers kan være vanskelige å sette ord på. Gjennom George Lakoff og Mark Johnsons teori om kroppslige metaforer har vi sett hvordan språket vårt er svært knyttet til måten vi beveger kroppen vår på.

Metaforteorien brakte jeg videre med i analysen av forestillingens kroppslighet. I denne delen av analysen var forskningsspørsmålet mitt: Hvordan opptrer kroppen og

bevegelse i rommet som meningsbærende? I denne delen av analysen fant jeg at aktørenes fysiske liv også kunne leses metaforisk som uttrykk for karakterenes følelser og indre liv. Her er en interessant parallell mellom måten musikken og kroppen brukes på. Som nevnt vil tilskueren oppleve musikken automatisk. Noe lignende kan vi si om vår tolkning av kroppens bevegelser. Slik musikken treffer sansene våre direkte, tolker vi også kroppens bevegelser ubevisst. Tolkningen skjer automatisk, fordi vi i hele tiden ”tankeleser” hverandre gjennom kroppsspråket.

Vi ser at kroppen spiller en avgjørende rolle som meningsbærende tegnbærer i forestillingen. Mer avgjørende for forestillingens tematikk er det kanskje likevel at kroppen bare med sin tilstedeværelse opptrer som meningsbærende, uten nødvendigvis å skulle representere noe annet utover den konkrete kroppen. Gjennom den sammensatte rollebesetningen som består både av profesjonelle skuespillere og statister med nedsatte funksjonsevner, virker de fysiske kroppene utvidende på scenens narrativ. Kroppen forhindrer tilskueren i å bevege seg videre fra det sensoriske tolkningsnivået i Sauters kommunikasjonsmodell. Vi kan lese aktørenes kropp som en ”invasjon av virkeligheten” jamfør Lehmanns postdramatiske grep, hvor fysikken invaderer teatret og hindrer tilskueren å bli oppslukt av fiksjonen. Denne forvirringen er et intendert tegn som kommenterer forestillingens behandling av annerledeshet, som ifølge min analyse er forestillingens helt sentrale tematikk. En av konklusjonene jeg drar ut fra analysen, er altså at vi kan se aktørenes tilstedeværelse i lys av det postdramatiske teatret. Dette innebærer blant annet at møtet mellom sal og scene i seg selv kan leses som meningsbærende. Forestillingen er altså typisk for en tradisjon hvor opplevelsen kan leses som viktigere enn handlingen, som derimot blir vektlagt i det tradisjonelle dramatiske teatret.

Underveis i oppgaven har jeg sett analysefunnene i lys av Lehmanns begrep om det postdramatiske teatret, hvor jeg har diskutert de to modalitetenes posisjon. På tross av at de to modalitetene oppnår en dominerende funksjon i Horns oppsetning, vil aldri uttrykket de formidler være like spesifikt som verbalspråket. Der skriftspråket kan formidle nyansert informasjon, uttrykker de audiovisuelle komponentene en mening det kan være vanskelig for tilskueren å definere. Både Hedins komposisjon ”Solution” og Petronella Barkers fysiske bevegelser som kan tolkes som uttrykk for Marias ”lydløse sang”, formidler tydelig en melankoli, men uten at vi riktig kan sette ord på meddelelsen hennes. Her viser analysen en parallell mellom roman og forestilling; Begge verkene viderefører mening som ikke kan navngis. Jeget i romanen forsøker å uttrykke gjennom skriften, det som ikke kan uttales med ord. Der han er nærmest i å uttrykke det usigelige, er gjennom fraværet av ord i de blanke

linjene mellom romanens mange tekstfragmenter. Både romanen og forestillingen er altså preget av en flertydighet hvor noe forblir usagt. Som leserne av romanen vil heller ikke tilskuerne av forestillingen få en entydig oppfatning av adaptasjonen. Dette er et annet forhold som analysen får fram; På samme måte som i romanen, overlates mye av tolkningsarbeidet til mottakeren.

Det uspesifiserte uttrykket i Horns adaptasjon kan altså knyttes til det postdramatiske teatret, hvor en flertydighet dyrkes fremfor en entydig tolkning. Fremfor å gi tilskueren svar, oppfordrer forestillingen henne til å reflektere over de spørsmålene som blir stilt. Horns oppsetning oppleves derfor som kryptisk for mange tilskuere. Forestillingens kontekst bidrar dessuten til å farge forestillingen som ekstra gåtefull. Nationaltheatrets hovedscene er sterkt knyttet til det dramatiske teatret, hvor tilskuerens fokus ligger på forståelse og innlevelse på et symbolsk nivå. I motsetning til det postdramatiske teatret som ser møtet mellom sal og scene som meningsbærende i seg selv, fører Nationaltheatrets hovedscene med seg en forventning om at forestillingen vi nå skal se er i tråd med det dramatiske teatrets uttrykk.

I en adaptasjonsprosess skjer det automatisk en rekontekstualisering som alltid vil påvirke verket til en viss grad. Som Enquists selv poengterer i sitatet ovenfor, handler forskjellen mellom en roman og en teaterforestilling ofte om en form for redusering. Der Enquists roman diskuterer flere essensielle spørsmål, konsentrerer Horn seg spesielt om ett. Hun bygger først og fremst videre på en tematikk i romanen som omhandler annerledeshet knyttet til spørsmålet om hva det vil si å være et menneske. For å finne ut hvor denne definisjongrensa går, beveger romanens jeg-forteller seg i grenseland for hva som kan beskrives som menneskelig. Horn flytter dette grenselandet opp på Nationaltheatrets hovedscene, og utforsker spørsmålet hovedsakelig gjennom teatermediets fysiske muligheter.

Slik Pinons fysiske kropp blir sett fra flere hold i romanen, bruker Horn flere fysiske kropper til å gestalte han på scenen. I romanen forblir han et ytre monster i de fleste sine øyne. Den sceniske Pinon fremstår derimot som mer sammensatt, da han blir gestaltet av flere aktører. Vi kan ikke definere og forstå Pinon kun gjennom Johnsen eller Tjørstads gestalter; han må tolkes gjennom flersidigheten, ulikheten, annerledesheten i samtlige av iscenesettelsene. Dermed kan ikke den sceniske Pinon defineres av utseendet, slik han blir i romanen. Vi kan lese Horns regigrep og legemliggjøring av Pinon i lys av kroppslig metafor teori. Men i motsetning til det velbrukte metaforkonseptet: ”det ytre er det indre”, kan vi lese at Horn bruker det motsatt. Ved å iscenesette det fysiske monsteret gjennom personer med ulikt ytre, viser hun at det ytre nettopp *ikke* er det indre. Om man defineres på grunnlag av utseendet, blir man ikke sett som menneske, men snarere redusert til et utstillingsobjekt.

Horn og aktørenes dubleringslek rundt iscenesettelsen av Pinon, krever en aktiv deltakelse fra tilskueren, som stadig må stille seg spørsmålet: Hvem spiller monsteret nå? Svaret er sjeldent klart, og slik kan samtlige aktører potensielt stadig leses som Pinon. Ved at alle aktørene deltar i et freakshow – også en publikummer blir inkludert idet hun blir utpekt som elefantkvinnen – understrekes forestillingens budskap om at vi alle er ”monstre” og styrtede engler: ”Man har gömt dem i oss, kan man säga”. Sitat er hentet fra romanen og står for meg igjen som en nøkkelsetning for Horns teateradaptasjon. Gjennom sin fysiske iscenesettelse viser Horn at vi alle er annerledes, og at det som er annerledes nettopp er det som er menneskelig.

Referanser

- Bakken, Jonas, & Opsahl, Toril. (2001). Identitet som montasje i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel. *Bøygen, årg 13* (1), 16-19.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, music, text* (Stephen Heath Red. Vol. 6135). London: Fontana Press.
- Bjørneby, Gisle. (2013a). 2013_10_04_STYRTET_ENGEL_002: Nationalteatret.
- Bjørneby, Gisle. (2013b). 2013_10_04_STYRTET_ENGEL_009: Nationalteatret.
- Bjørneby, Gisle. (2013c). 2013_10_04_STYRTET_ENGEL_014: Nationalteatret.
- Black, Max. (1962). *Models and metaphors : studies in language and philosophy*. Ithaca, N. Y: Cornell University Press.
- Bredsdorff, Thomas. (1991). *De sorte huller : om tilblivelsen af et sprog i P.O. Enquists forfatterskab*. København: Gyldendal.
- Brynildsen, Stine Malin. (2006). *Det är ett slags meddelande... : en lesning av Per Olov Enquists roman Nedstörtad ängel med fokus på språk og kommunikasjon*. (Masteroppgave), Universitet i Oslo.
- Eigtved, Michael. (2007). *Forestillingsanalyse : en introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Engelstad, Arne. (2013). *Fra bok til film : om adaptasjoner av litterære tekster* (2. utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Englund, Axel (2006). Det kodade meddelandet. Metaforisk interaksjon och dödslängtan i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel 62-78.
- Enquist, Per Olov. (1971). *Sekonden*. Stockholm: Norstedt og Søner.
- Enquist, Per Olov. (1978). *Musikanternas uttåg*. Stockholm: Norstedt.
- Enquist, Per Olov. (1988). [1985]. *Nedstörtad ängel : En kärleksroman*. Stockholm: Norstedts
- Enquist, Per Olov. (1991). *Kapten Nemos bibliotek*. Stockholm: Norstedt.
- Enquist, Per Olov. (2008). *Ett annat liv*. Stockholm: Norstedts.
- Gorbman, Claudia. (1987). *Unheard melodies : narrative film music*. London: BFI Publishing.
- Hedin, Erik. (2013). Spor 3: Pizzicato, Spor 6: Vi er fremme, Spor 8: Solution. På *Styrtet engel* [CD]. Nationalteatret.
- Hobbelstad, Inger Merete. (2013). Røytende englevinger. Lest 21.01.16. Lastet ned fra <http://www.dagbladet.no/2013/10/04/kultur/scene/sceneanmeldelse/29612532/>
- Horn, Kjersti. (2013). *Styrtet engel*. (Versjon: 03.10.13). Nationalteatret, Oslo.
- Hutcheon, Linda. (2013). *A theory of adaptation* (2 utg.). London: Routledge.
- Hval, Ole. (2014). *Når virkeligheten invaderer teatret*. (Masteroppgave), Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Iser, Wolfgang. (2002). Interaction between text and reader. I David Finkelstein & Alistair McCleery (Red.), *The Book history reader*. London: Routledge.
- Kornerud, Linn Helen. (2011). *Å plutselig se seg selv : Monstre og monstrøsitet i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel*. (Matseroppgave), Universitetet i Bergen.
- Kress, Gunther. (2010). *Multimodality : a social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Kress, Gunther, & Van Leeuwen, Theo. (1996). *Reading images : the grammar of visual design*. London: Routledge.

- Kövecses, Zoltán. (2015). *Where Metaphors Come From : Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Lakoff, George, & Johnson, Mark. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larsen, Ida Lou. (2013). En total teateropplevelse. Lest 21.01.16. Lastet ned fra <http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2628>
- Larsen, Peter. (2005). *Filmmusikk : historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Lothe, Jakob. (2007). Person. I Jakob Lothe, Christian Refsum & Unni Solberg (Red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2 utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Nikolajeva, Maria. (2014). *Reading for learning : cognitive approaches to children's literature* (Vol. 3). Amsterdam: John Benjamins.
- Sauter, Willmar. (2000). *The Theatrical Event : Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa press.
- Selmer-Anderssen, Per Christian. (2013). Monsteruker. Lest 17.01.16. Lastet ned fra <http://www.kmag.no/blogg/monsteruker>
- Shideler, Ross. (1984). *Per Olov Enquist : A Critical Study* (Vol. 5). Westport, Conn: Greenwood Press.
- Stam, Robert. (2005). Introduction : The Theory and Practice of Adaptation. I Robert Stam & Alessandra Raengo (Red.), *Literature and film : a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, Mass: Blackwell.
- Steinkjer, Mode. (2013). Kjærlighetens vingeslag. Lest 21.01. Lastet ned fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/2.738/kj%C3%A6rlighetens-vingeslag-1.298287>
- Stewart, Rod. (1975). Sailing. På *Atlantic Crossing* [CD]. Riva, Warner Bros.
- Svendsen, Lars Fredrik Håndler. (2011). Symbol – tegn. *Store Norske leksikon*. Lest 27.05.16. Lastet ned fra <https://snl.no/symbol/tegn>
- Thurah, Thomas. (2002). *Så hvad er et menneske? : tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*. København: Samleren.
- Van Leeuwen, Theo. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.

Vedlegg

Vedlegg 1: Scenografi (Bjørneby, 2013c)



Vedlegg 2: Mannen i isgraven (Bjørneby, 2013a)



Vedlegg 3: Maria og Pasqual Pinon (Bjørneby, 2013b)



