

«Den man elsker, parterer man»

En lesning av kunstverket (i) Torgrim Eggens *Pynt*

Antoinette Somerset



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2016

«Den man elsker, parterer man»

En lesning av kunstverket (i) Torgrim Eggens *Pynt*

Antoinette Somerset

© Antoinette Somerset

2016

«Den man elsker, parterer man». En lesning av kunstverket (i) Torgrim Eggens *Pynt*

Antoinette Somerset

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

Trykk: Grafisk Senter AS, Oslo

Til Knut – noe pent å plassere på peishyllen.

Sammendrag

Prosjektet er en lesning av Torgrim Eggens *Pynt* (2000). Utgangspunktet for analysen er kunstverket i *Pynt*, hvor protagonisten Sigbjørn parterer og bygger den kvinnelige karakteren Sylvia inn i en peis. Prosjektets overordnede problemstilling har vært: Hvordan fremstilles kunstnerrollen og kunstverket i *Pynt*, og hvilke forbindelser oppstår mellom handlingen i *Pynt* og romanen som objekt? Dette søker jeg å belyse gjennom en tre-trinns-lesning av kunstverket i romanen, der jeg leser kunstverket som henholdsvis kaosmotisk, kosmetisk og kristent. Som ramme for denne lesningen utforsker jeg i hoveddelens innledende og avsluttende kapittel hvordan det oppstår forbindelser mellom romanuniverset og romanen som objekt. Jeg argumenterer for at romanen etterlikner et «designobjekt», og gjennom transtekstuelle forbindelser påvirkes leserens inngang til og utgang fra teksten. Tittelen *Pynt* forstås som et sentralt bindeledd mellom handlingen og romanen som objekt; for der romanen fremstår som en pyntegjenstand, er utsmykking og pynt sentrale omdreiningspunkter i romanhandlingen. Både innholdet i og utformingen av romanen *Pynt* kan forstås satirisk, der den i realiteten kritiserer holdninger i samfunnet. Dette gjelder holdninger til hva vi omgir oss med og hva vi fyller opp hjemmene våre med, men også hvordan vi lar oss definere av objektene rundt oss og hva disse gjør med vår egen identitet. *Pynt* kan leses som en roman i opposisjon til forbruksvaren og lesing som konsum.

Forord

Jeg leste *Pynt* første gang på videregående, og visste allerede da at dette var romanen jeg ønsket å skrive masteroppgave om. Nå – etter en lengre studietid og flere år med litteraturstudier – er prosjektet ferdigstilt. Det er vemodig, men også svært godt å kunne sette siste punktum for akkurat dette prosjektet. Nye prosjekter venter.

Først en takk til professor Knut Stene-Johansen for veiledning, konstruktiv tilbakemelding og nyttige innspill underveis. Du påpekte tidlig at det er verket i seg selv som er viktigst. Det var akkurat det jeg trengte å høre; med det har du reddet meg fra en rekke teoretiske drukningsulykker, men mest av alt minnet du meg på hvorfor jeg i utgangspunktet valgte å studere litteratur. Takk for at du viste interesse for prosjektet!

Takk til Torgrim Eggen for svar på spørsmål jeg hadde i den innledende fasen av arbeidet.

Stor takk til min flotte ektemann, Christian Somersset, for at du er den du er. Noen ganger er det best å gjenfinne konsentrasjonen ved først å miste den helt – så takk for gode måltider, færøysk ringdans og utskeiende pubrunder underveis i prosessen – sånt holder motivasjonen oppe. Takk for gjennomlesning og korrektur helt til slutt.

Våren 2016, Drammen,
Antoinette Somersset

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|------------|
| Sammendrag | VII |
| Forord | IX |
| Innledning | 1 |
| Prosjektets formål og struktur..... | 1 |
| Kunstverket <i>Pynt</i> | 7 |
| Format..... | 7 |
| Innhold..... | 14 |
| Det kaosmotiske kunstverket | 21 |
| Kaosmose..... | 21 |
| Skrøpelig likevekt..... | 25 |
| Sigbjørns verdensbilde | 25 |
| Funksjonalistenes funksjonsbegrep..... | 29 |
| Den (u)mulige balansen..... | 32 |
| Når orden og kaos møtes | 34 |
| Orden på besøk..... | 35 |
| Kaos på besøk..... | 38 |
| Kunstverket reises..... | 39 |
| Det kosmetiske kunstverket | 43 |
| Kosmetikk..... | 43 |
| Tre steg til forbedring | 44 |
| Det kristne kunstverket | 51 |
| Det røde | 51 |
| Oppstandelsen..... | 52 |
| Erkjennelse og vendepunkt..... | 53 |
| Tårer og kinesisk vanntortur | 56 |
| Tilbake til kunstverket <i>Pynt</i> | 59 |
| Tendenser i tiden..... | 59 |
| Vold og virkelighet..... | 64 |
| Med hånden på hjertet..... | 66 |
| En lime til besvær..... | 71 |
| En roman i opposisjon til forbruksvaren | 75 |
| Sluttende bemerkninger..... | 78 |

| | |
|---|-----------|
| Litteraturliste | 79 |
| Vedlegg 1 Handlingen i <i>Pynt</i> | 83 |
| Vedlegg 2 Kapittelsymbolene..... | 85 |
| Vedlegg 3 Illustrasjoner | 86 |

Innledning

Pynt er Torgrim Eggens (f. 1958) fjerde roman, og ble utgitt i 2000. Eggens verker kjennetegnes av et rikt referanseunivers, og det Per Thomas Andersen omtaler som «en flom av fakta» (2001: 564). Mens debutromanen *Gjeld* (1992) har klare referanser til jappetiden, er handlingen i *Hilal* (1995) lagt til innvandring og kulturmøte. Felles for romanene er imidlertid det satiriske tilsnittet og problematisering av tendenser i det norske samfunnet. Etter *Pynt* har Eggen utgitt flere romaner, blant annet *Trynefaktoren* (2003), *Hermanas* (2006) og *Jern* (2010). Så vidt meg bekjent foreligger det ingen tidligere forskning om *Pynt*, og det finnes kun diverse omtaler og anmeldelser på nett, som først og fremst forteller noe om resepsjonen av boken.¹ Det samme kan sies om Torgrim Eggens forfatterskap generelt, der det ikke foreligger større publikasjoner som tar utgangspunkt i hans skjønnlitterære produksjon. Det er imidlertid skrevet en masteroppgave i 1998 hvor Eggens *Hilal* inngår i en analyse av nyere innvandring til Norge.² Romanen *Hilal* er også omtalt i et av kapitlene i Per Thomas Andersens bok *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur* (2003). I *Pynt* er referanseuniverset lagt til designmiljøet, der hovedkarakteren, Sigbjørn Lunde, er en interiørarkitekt med store ambisjoner. Handlingen i romanen er satt til 1998/1999, og protagonistens verden kjennetegnes av et høyt konsum og overfladiske forbindelser, men fremfor alt en ordnet tilværelse. Skildringene i romanen preges av Lundes syn på rommets funksjon, der et hjem utformes etter minimalismens prinsipper. Når hovedkarakteren møter sin nabo, den fargerike og noe outrerte Sylvia, vekkes et begjær som driver handlingen fremover, og som til slutt fører til et større brudd i romanen.³

Prosjektets formål og struktur

Dette prosjektet er en lesning av *Pynt*. Slik jeg ser det, gir *Pynt*, med sitt dype referanseunivers og satiriske tilsnitt, et godt utgangspunkt for en undersøkelse. Bakgrunnen for analysen er det kunstverket Sigbjørn skaper, og den overordnede problemstillingen er: Hvordan fremstilles kunstnerrollen og kunstverket i *Pynt*, og hvilke forbindelser oppstår mellom handlingen i *Pynt* og romanen som objekt? Jeg

¹ For anmeldelser, se blant annet «Manisk minimalisme» (Gundersen 2000) og «Rå besettelser»

² Se Eva Hodnelands masteroppgave «Hvem er 'de andre'? En analyse av fire romaner om nyere innvandring til Norge». Universitetet i Oslo, 1998.

³ For et mer utfyllende handlingsreferat av romanen, se første vedlegg.

søker å utforske hva slags brudd som oppstår idet den kvinnelige karakteren går fra å være levende og til å bli omformet til et kunstverk. Hva representerer kunstverket, og hvordan kan det leses? Prosjektets tese er at dette kunstverket er med på å skape forbindelser mellom handlingen i romanen og verden utenfor, og at Eggen gjør disse forbindelsene sterkere ved å la romanen understreke sin egen rolle som et «designobjekt». I analysen vil dette innebære å undersøke hva protagonistens prosjekt som kunstner består i, hvordan forbindelsen mellom Sigbjørn og karakteren Sylvia oppstår og videreutvikles i romanen, samt hvordan skaperprosessen og kunstverket er beskrevet. Dette ønsker jeg å gjøre gjennom en tre-trinns-lesning, med fokus på kunstverket lest som kaosmotisk, kosmetisk og kristent. Jeg søker å belyse hvordan kunstverket som blir skapt i handlingen kan forstås på ulike måter, og i tillegg er jeg interessert i å undersøke de forbindelsene som oppstår mellom handling i *Pynt* og romanen som objekt. Dette kan være med på å belyse hvordan *Pynt* sier noe om forholdet mellom kunst og virkelighet, og det estetiske og det etiske. Når det gjelder det tematiske innholdet jeg utforsker i dette prosjektet, er det mulig å spore en lang forskningsmessig tradisjon hvor synet på kunstneren, skaperprosessen og kunstverket blir behandlet og studert. For dette prosjektets vedkommende er det lite hensiktsmessig å skulle ta stilling til og presentere det nevnte tematiske innholdet ut ifra tidligere forskning og teori på dette feltet. Dersom jeg hadde gjort det, ville prosjektet tatt en langt mer generell vending, og jeg ville ha fjernet meg fra det som er denne undersøkelsens hovedanliggende – nemlig lesningen av romanen *Pynt*. Prosjektet bruker begreper fra ulike teoretiske felter for å belyse den ovennevnte problemstillingen, og det teoretiske grunnlaget vil variere i hoveddelen. Begrepsapparatet jeg drar nytte av vil derfor ikke presenteres i en egen teoridel, men vil bli gjort rede for underveis i lesningene der begrepene kommer til nytte og kan være med på å kaste lys over problemstillingen.

Prosjektets hoveddel begynner med et kapittel om kunstverket *Pynt*. I dette kapitlet forsøker jeg å se på formatet, samt noen innholdsmessige aspekter ved romanen som gjør at den kan leses som et «designobjekt». De transtekstuelle referansene i romanen er med på å skape forbindelser mellom handlingen i romanen, verden utenfor og boken som artefakt. Kan romanen betraktes som et kunstverk *i seg selv*? Dette er relevant for den videre analysen av romanen, da særlig i prosjektets siste

kapittel, hvor jeg søker å sette *Pynt* inn i en større kontekst. Etter dette følger en tre-trinns-lesning av kunstverket. Hvorfor tre-trinnet? Det kunstverket protagonisten skaper, fremstår som komplekst, og skaperprosessen i handlingen rommer en rekke tolkningsmuligheter. Jeg leser kunstverket som kaosmotisk, kosmetisk og kristent. Ved å gjøre det vil jeg kunne undersøke problemstillingen fra ulike vinkler, og dermed utforske hva kunstverket representerer, og hvordan kunstnerrollen, kunstverket og skaperprosessen fremstilles i romanen. Kapittelet «Det kaosmotiske kunstverket» vil bli viet mest plass, da det er her dikotomien orden–kaos belyses som et helt sentralt aspekt ved handlingen. De to påfølgende kapitlene, «Det kosmetiske kunstverket» og «Det kristne kunstverket», må forstås i forlengelse av kunstverket lest som kaosmotisk. Det er verdt å merke seg at kapitlene skal forstås som trinn i en helhetlig lesning, og ikke som enkeltstående lesninger. I de påfølgende avsnittene følger en kort redegjørelse for hva som kan ventes i de ulike delene av denne lesningen.

I «Det kaosmotiske kunstverket» tar jeg utgangspunkt i Sigbjørns verdensbilde, der hans ordnede tilværelse gjør ham til en representant for kosmos. Sigbjørns verden preges av orden, symmetri og minimalisme, mens den formfullendte karakteren Sylvia fremstår som en tydelig motsats til en ordnet tilværelse – hun er *kaotisk*. Begrepsparet er nevnt eksplisitt i handlingen, da Sigbjørn flere ganger kommenterer hvordan de to representerer vidt forskjellige krefter. Dikotomien orden–kaos er sentral for å forstå motsetningen mellom Sigbjørn og Sylvia, og her vil begrepet kaosome kunne bidra til økt forståelse i en lesning av kunstverket hvor de to kreftene – kaos og kosmos – inngår. Innledningsvis i kapittelet blir begrepet presentert, deretter utforskes motsetningen mellom de to karakterene, før kapittelet til slutt presenterer kunstverket lest som kaosmotisk.

Gunnar Danbolt skriver om tendenser i norsk samtidskunst etter 1990, og viser blant annet til et kroppsfokus som har preget kunsten. I en tidsalder hvor mye har mistet mening, utforsker Danbolt kroppens rolle som nøkkel til egen identitet (2014: 60). Likevel er kroppen unntaksvis god nok i sin naturlige form, og Danbolt påpeker hvordan kroppen er gjenstand for «oppussing (make-up-industrien), bearbeiding (plastikk-kirurgi) eller tildekking (klesindustrien)» (2014: 60). I kapittelet «Det kosmetiske kunstverket» undersøker jeg andre sider av romanhandlingen med bakgrunn i dette. I et slikt perspektiv kan man lese protagonistens rolle som en plastisk kirurg

underveis i skaperprosessen, hvor den kvinnelige karakterens kropp blir gjenstand for oppussing, bearbeiding og tildekking. Hvordan vil kunstverket kunne leses i et slikt perspektiv? Prosjektet vil undersøke hvordan karakteren Sylvia fremstilles som et kosmetisk produkt, og hvordan kunstverket kan leses i forlengelsen av det greske *kosmos* og *kosmetikos*.

I «Det kristne kunstverket» er hovedmålet å utforske nærmere hvordan kunstverket fremstår i en kristensymbolsk kontekst. Ved å ta kontroll over Sylvias døde kropp, overskrider protagonisten rollen som kunstner – han understreker med det sin rolle som skaper, og kunstverket blir fremstilt som noe guddommelig. Prosjektet ser nærmere på skaperrollen, samt hvordan oppstandelse og kremasjon blir fremstilt i handlingen. Er vi med reisningen av kunstverket vitne til en oppstandelse? Hva slags oppstandelse er det i så fall snakk om, og hva vil kunstverket representere i en slik lesning? I tillegg har romanen en åpen slutt hvor protagonisten blant annet feller en tåre; jeg ønsker også å undersøke katarsis-begrepet i forbindelse med dette.

På bakgrunn av de foregående tekstdelene vil jeg i prosjektets avsluttende kapittel, «Tilbake til kunstverket *Pynt*», rette fokuset mot hvordan Sigbjørns virkelighetsoppfatning kommer til syne i romanen. Jeg ønsker med dette å si noe om hvordan kunst- og menneskesynet fremstilles i *Pynt*. Den kvinnelige karakterens forvandling gjør at hun er brutt ned som menneske, men hun er udødeliggjort ved å gjenoppstå som et kunstobjekt. Her kommer det estetiske i direkte kontakt med den etiske dimensjonen i handlingen; for hvor langt er protagonisten villig til å gå i skaperprosessen – og hvor langt har han *rett* til å gå? De to motsetningene krysser hverandre idet Sigbjørns begjær blir for sterkt, hvilket fører til et markant brudd der Sylvia parteres og bygges inn i en peis. Slik jeg ser det muliggjør romanen en lesning av de estetiske dimensjonene som presenteres i handlingen, og som tar opp diskusjoner omkring kunsten (design) og kunstneren (arkitekten). Dette åpner for at *Pynt* kan forstås i en videre kontekst, som knytter direkte an til romanen som et estetisk objekt. Dette gjelder blant annet utformingen av bokens format og utstyr, et nøye utvalgt smussomslag og kapitelsymbolene. *Pynt* kan leses som et prosjekt der boken i seg selv speiler noe av det som ligger i romanens handling – nemlig at den selv foregir å være et «designobjekt». Som sådan inneholder *Pynt* også en metarefleksjon over romanformen og boken som ekspressiv form – for mens Sylvia forvandles til et kunstobjekt, fremstår

romanen som et «designobjekt». På hvilken måte kan bruddet i *Pynt*, hvor Sylvia blir forvandlet, fortelle noe om romanen som form? Der det første kapittelet gir anslag til en lesning av *Pynt* som et «designobjekt», vil siste del av analysen, som også utgjør avslutningen på prosjektet, søke å sette *Pynt* inn i en større kontekst.

Kunstverket *Pynt*

Som prosjektets undertittel viser til, og som nevnt i innledningen, er det mulig å snakke om *Pynt* som et kunstverk *i seg selv*. Leserens første møte med *Pynt* er det visuelle inntrykket som romanens utforming inngir; blant annet dens proporsjoner, valg av smussomslag, fargevalg og plassering av tekst på omslaget. Formålet med dette kapittelet er å gi et anslag til de påfølgende lesningene ved å undersøke om det er en sammenheng mellom bokens innhold og bokens utforming: Kan *Pynt* omtales som et «designobjekt», og i hvilken grad gjør de transtekstuelle referansene seg gjeldende i romanen? Kapittelet ser først på format, deretter på innhold.

Format

Først er det formålstjenlig å beskrive romanen slik den fremstår som objekt, da jeg på bakgrunn av dette vil kunne diskutere sammenhengen mellom romanens utforming og dens innhold. På den måten vil jeg kunne si noe mer om hvordan *Pynt* eventuelt fremstår som et «designobjekt». Med «designobjekt» menes her en artefakt som har blitt til gjennom en opplagt utforming, og hvor det er gjort bevisste valg i utformingen av romanen, slik at den – som i tilfellet med *Pynt* – etterlikner en *coffee table*-bok. Dette vil jeg komme nærmere inn på.

Bokens utforming kan forstås i relasjon til betegnelsen peritekst, som sammen med epiteksten utgjør undergrupper av det Gérard Genette omtaler som paratekst.⁴ Genette bruker betegnelsen transtekstualitet om forbindelser mellom tekster, her skiller han mellom forskjellige typer tekstlige forbindelser, og viser til fem ulike typer; hvorav paratekst er én av disse (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 233).⁵ Parateksten markerer en terskel, eller overgang, skriver Genette, og kan betraktes som en udefinert sone

⁴ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* er periteksten omtalt som: «tekstuelle elementer som vanligvis finnes trykket på eller i det originale aktuelle verket» (Lothe m. fl. 2007: 166). Periteksten skiller seg fra epiteksten, der sistnevnte beskrives som: «all tekst som av ulike grunner antas å være direkte relevant for forståelse av verket, men som ikke finnes samlet i den aktuelle boken» (Lothe m. fl. 2007: 166).

⁵ Transtekstualitet blir blant annet tatt opp i Genettes *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, første gang utgitt på fransk i 1982, under tittelen *Palimpestes. La littérature au second degré*. Genette definerer transtekstualitet som en teksts tekstuelle transcendens, som utdypes med følgende: «[transtextuality is] all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (1997b: 1). Av de fem typene tekstforbindelser er paratekstualitet relevant når man diskuterer en boks utsmykking og format, når vi senere beveger oss over i selve romanhandlingen vil det være mulig å trekke frem meta- og intertekstualitet som relevante betegnelser.

mellom inngangen til og utgangen fra en tekst (1997a: 1–2).⁶ I forordet til den engelskspråklige utgaven av Genettes *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997a) skriver Richard Macksey følgende om *Paratexts*: «by recognizing the complex conventions of ‘the book’ we are thus invited to understand how we **unwittingly** are **manipulated** by its paratextual elements» (Macksey 1997: xxi, mine uthevinger). Her omtales de paratekstuelle elementene som noe leseren manipuleres av, altså en form for påvirkning som foregår ubevisst. Ordet «manipulere» bringer med seg visse negative konnotasjoner, og er gjerne forbundet med en tilslørt fremgangsmåte brukt for å påvirke en eventuell mottaker for å oppnå noe. En kan diskutere hvorvidt «manipulasjon» blir et for sterkt ordvalg, men at parateksten er med på å påvirke leseren og hans inngang til og utgang fra teksten, er det liten tvil om. I forbindelse med *Pynt* skal vi se at parateksten er med på å utfordre tanken om teksten som et lukket objekt. Hva regner man med inn under parateksten? Macksey viser til hovedelementer fra Genettes begrep om transtekstualitet, og lister opp noe av det som regnes inn under paratekstualitet: Titler, undertitler, pseudonym, forord, dedikasjoner, epigrafer, kapitteltitler, noter, epiloger, introduksjoner og etterord er noen eksempler (1997: xviii). Som nevnt kan *Pynts* utforming forstås i relasjon til betegnelsen peritekst, og det vil særlig være det følgende som er av interesse å undersøke videre: omslagsdesignet, tittelen, bruken av *I Ching*-symboler, selve formatet, dedikasjonen og forfatterens ettertekst i slutten av boken.

Pynt foreligger i to utgaver; den originale innbundne utgaven (2000) og en heftet utgave (2001), som begge har en grålig fargetone på omslaget. Foruten gråtonen, er heksagram 22 inkludert på omslagets forside. På den innbundne utgaven er heksagrammet trykket på det hvite, semi-transparente smussomslaget, mens det er trykket direkte på omslaget til den heftede utgaven. Bokens tittel pryder begge utgavene, men er plassert ulikt på de to omslagene. Der den er midtstilt på øverste halvdel av omslaget på den heftede utgaven, er tittelen plassert rett under heksagrammet på den innbundne, slik at tittelen dekkes over av – og dermed passer inn under – det nevnte heksagrammet.⁷ På baksiden av omslaget finner vi påskriften «en roman om de nære ting», dette er med på å utdype tittelen, men noen videre beskrivelse av handlingen

⁶ Genette bruker ordet *seuils*, som er oversatt med *thresholds* i den engelskspråklige oversettelsen av boken, som her forstås som *terskel* eller *overgang* (Genette 1997a).

⁷ Valg av font og plassering av tekst følger samme oppsett på smusstittelsiden og tittelsiden som på omslaget. Tittelsiden inneholder også påskriften «roman» i tillegg til bokens tittel. Foruten smusstittelside og tittelside består tittelarket av en liste over Eggens tidligere utgitte romaner, kolofon og tilegnelse.

finner vi ikke. Dette bidrar til å gi boken et minimalistisk ytre. På baksiden finner vi også en sirkel som er omsluttet av et kvadrat, dette blir direkte kommentert i boken, noe jeg kommer tilbake til når jeg skriver om de metatekstuelle referansene i romanen senere i dette kapittelet. Det er for øvrig verdt å merke seg at forfatteren selv har vært med på å designe omslaget, og dermed har bidratt til at boken har nettopp den utformingen den har.⁸

Den heftede utgaven har dimensjonene 171×130×27 millimeter, mens den innbundne utgaven måler 191×160×31 millimeter. Disse målene gjør at boken fremstår mer kvadratisk i formen enn en rekke andre norske romaner, men *Pynt* er nærmere en 3:4-proporsjon. Rent formmessig skiller den seg derfor fra andre romaner på det norske bokmarkedet som jeg har sammenliknet den med, da disse ofte har en synlig rektangulær form, og er nærmere en 2:3-proporsjon.⁹ Hva vil dette si? Jeg mener at vi må betrakte bokens dimensjoner og fysiske utforming som en del av *Pynts* peritekst. Den tyske typografen Jan Tschichold skriver at bokens utforming bør henge sammen med bokens formål eller hensikt:

[...] it is the purpose that determines not only the size of the book but also the page proportions. The wide ratio of 3:4 is very well suited to books in quarto format because they rest on a table. The same proportion of 3:4 would make a small pocket book both unhandy and unseemly; even if it were not particularly heavy, we could hold it with one hand for only a short time, and in any case, the two halves of the book would always fall backward. (1991: 39)

Tschichold påpeker at den vide 3:4-proporsjonen passer best til bøker med størrelse av typen 4to, og ikke til mindre bøker (8vo), da formatet ville blitt uhåndterlig og ikke spesielt formålstjenlig. Som nevnt er *Pynt* nærmere en 3:4- enn en 2:3-proporsjon, og tar man proporsjonene til *Pynt* i betraktning, kan det argumenteres for at romanen har mye til felles med en coffee table-bok – dog vil dimensjonene til sistnevnte som oftest være betraktelig større. Spørsmålet er da om bokens proporsjoner er valgt for å *etterlikne* et slikt format?

⁸ Det henvises her til kolofonsiden i de aktuelle utgavene, hvor det er oppgitt at Eggen har samarbeidet med Terese Moe Leiner om å lage omslaget.

⁹ Se for eksempel Agnes Ravatns *Fugletribunalet* (2013) som måler 210×140×20 mm i innbundet utgave, og 187×115×16 mm i heftet utgave, eller Niels Fredrik Dahls *Herre* (2009) som måler 208×140×39 mm (innbundet) og 183×114×26 mm (heftet).

På bakgrunn av bokens proporsjoner og utsmykking vil jeg argumentere for at det foregår en bevisst etterlikning av et «designobjekt», og at det her er det nødvendig å trekke en parallell til coffee table-boken. Helge Ridderstrøm, førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo og Akershus, skriver følgende om denne typen bøker:

[En *coffee table*-bok er] en bok som ligger framme på et salongbord (sofabord) eller et lignende sted for at både de som bor i huset og gjester, kan bla i og lese i den [...] Boken kan være et middel til å få i gang en konversasjon med gjester, fungere som et statussymbol, pynt, [...] Denne sjangeren defineres altså ut fra bøkens funksjon og størrelse snarere enn deres innhold [...] Bøkene fungerer som et signal om eierens identitet og sosiale sfære, smak og interesser [...] Formatet kan gjøre at de ikke kan settes inn i en vanlig bokhylle (men må ligge flatt). Noen bøker har svært lite verbal tekst, og mange fotografier kommer til sin rett i stort format. Det er vanlig å bla og dvele ved bildene, snarere enn å lese side for side (leseren «kan nippe» til teksten) [...] De kan inngå i et hjemlig interiør på linje med møbler og pynt, og den appellerer vanligvis til vår estetisk-kunstneriske sans. (2015b: 1)

Sitatet over understreker hvordan coffee table-bokens formål kan være å fungere som en del av et hjemts utsmykking og som et signal om identitet. Som kontrast til dette er en romans primære formål å bli lest. Dersom den innbundne utgaven av *Pynt* plasseres på et bord, vil det første vi legger merke til være symbolet som er trykket på smussomslaget, i tillegg til formatet og fargevalget. Dette er med på å signalisere og forsterke et minimalistisk ytre, og i likhet med omslaget på en coffee table-bok er formålet å skape interesse uten at det er for mange elementer å ta stilling til. Lar vi øynene feste seg på boken, kan vi skimte noe som skjuler seg under og rett over symbolet. Her finner vi forfatternavn og tittel på boken. Det sorte symbolet fungerer som blikkfang og invitasjon til å utforske omslaget ytterligere, og allerede her kan vi se at boken henter i retning av et overflate–dybde-perspektiv, som vi senere i prosjektet også vil kunne peke på innad i romanuniverset.

Tittelen og forfatternavnet glir nesten inn i omslagets grålige tone, og er ikke umiddelbart noe som gjør krav på å bli sett. Om tittelen skriver Genette følgende:

The title is directed at many more people than the text, people who by one route or another receive it and transmit it and thereby have a hand in circulating it. For if the text is an object to be read, the title [...] is

an object to be circulated – or, if you prefer, a subject of conversation.
(1997a: 75)

Tittelen er et objekt som er ment å nå frem til flest mulig, og omtales som et samtaleobjekt. Tittelen er det vi møter på overflaten, før man eventuelt velger å dykke ned i selve teksten, og vil derfor være tilgjengelig for flere personer enn det teksten er. Mens coffee table-boken, skal vi forstå Ridderstrøms omtale av den, er fornøyd med å fungere som et middel til konversasjon, ønsker en romantittel gjerne å sørge for at flest mulig ender opp med å lese teksten. Charles Grivel peker på tre funksjoner en tittel har, og viser til at den foruten å identifisere verket, i tillegg kan «designate the work's subject matter» og «play up the work» (Grivel i Genette 1997a: 76). Tittelen fungerer som en identifikasjonsmarkør og navngir det aktuelle objektet, som i dette tilfellet er romanen *Pynt*. Romanens tittel fungerer imidlertid utover dette, og *Pynt* viser til romanens tematikk. Genette skiller mellom to funksjoner en tittel kan ha; *thematic* og/eller *rhetic*, og påpeker at: «The function is to describe the text by one of its characteristics, whether thematic (this book talks about ...) or rhematic (this book is ...)» (1997a: 89). Jeg mener tittelen *Pynt* har begge disse funksjonene, og dersom vi erstatter Genettes «...» med ordet «pynt», vil dette bli tydelig:

Denne boken snakker om [pynt].
Denne boken er [pynt].

Tittelen viser til romanens tematiske innhold, der pynt, utsmykking og design er noe som opptar protagonisten. Videre viser den til hva boken *er*. Genette skriver at: «the title may 'indicate' something else about its text besides the factual or symbolic 'subject matter': it may equally well indicate the text's form» (1997a: 77). Forstår vi tittelen som *rhetic*, peker «pynt» tilbake på «boken» og fungerer som et subjektspredikativ i helsetningen, og er med på å karakterisere boken og hva vi skal oppfatte den som, enten dette er en coffee table-bok, eller et designobjekt i sin alminnelighet. I begge tilfeller vil tittelen forstås ironisk fordi den fungerer som en antitese til det man kan tolke som romanens samfunnskritiske prosjekt, der romanen i realiteten tar et oppgjør med de pyntede objektene vi omgir oss med i hverdagen, og ber oss lete under overflaten (i dybden).

La oss gå tilbake til det nevnte heksagrammet på bokens omslag. I tillegg til å pryde forsiden av romanen med et heksagram, er dette noe vi finner i starten av alle bokens kapitler, og heksagrammene er noe som erstatter vanlige kapitteltitler. I motsetning til en ordinær coffee table-bok inneholder altså *Pynt* ikke illustrasjoner, men den har imidlertid utsmykking i form av de nevnte kapittelsymbolene. Disse bærer en symbolsk referanse til *I Ching* og prosessen som ligger bak utvelgelsen av de ulike tegnene. Anvendelsen av *I Ching*-symbolene kan i dette likne bruken av *dingbats* i typografien.¹⁰ *Dingbats* er en grafisk skrifttype, men brukes i stor grad for å forsterke visuelle inntrykk i den trykte publikasjonen. I så måte kan symbolene i *Pynt* betraktes som objekter som fremstår som estetisk-kunstneriske og minimalistiske, og som peritekster forsterker symbolene inntrykket av boken som et visuelt vakkert objekt, og styrker inntrykket av at romanen etterlikner *coffee table*-boken. I likhet med *dingbats* er symbolene dermed brukt i en ornamental sammenheng.

Til sist i boken har Eggen inkludert en kort ettertekst, «Om kapittelsymbolene», der han kommenterer og redegjør for bruken av kapittelsymboler i romanen. Denne teksten er å regne som en av romanens peritekster, da den er inkludert i utgivelsen av boken.¹¹ Teksten kan anses som viktig da Eggen, i kraft av å vie plass til å kommentere bokens bruk av *I Ching*-symboler, gir disse symbolene større betydning enn de ellers ville hatt. Eggen skriver at bokens tittel er et resultat av en såkalt *I Ching*-prosess, og at heksagram 22 kan tolkes på tre ulike måter, henholdsvis «Outer refinement», «Grace – Beauty of Form» eller «Utsmykking», og han legger til at det derfor «ble kort vei til ‘Pynt’» (2000b: 428).¹² På denne måten er det valgte symbolet på forsiden direkte forbundet med romanens tittel og innhold. Eggens ettertekst gir informasjon på flere plan: Eggen kommenterer sin egen skriveprosess, og omtaler *I Ching*-prosessen som «forfatterverktøy»: «Til min forbløffelse oppdaget jeg at det tilfeldige symbolet

¹⁰ På typografi.no sitt digitale leksikon defineres *dingbats* som «tegn eller symboler som ikke hører til alfabetet eller de vanlige språk tegn, men som er brukt i ornamental eller symbolsk sammenheng», Rammen 2008. Gjør man et søk på «Zapf dingbats» i nettleseren, vil man kunne se en rekke ulike tegn og symboler, og man vil for eksempel kunne se at blomster- og stjernemotivet går igjen, men også andre tegn, slik som piler, kors og liknende.

¹¹ Dersom den nevnte teksten ikke hadde vært publisert som en del av romanen, men eksempelvis foreligget som en separat tekst på nett, vært trykket i et magasin, eller at informasjonen hadde kommet frem gjennom et intervju med forfatteren, hadde den vært å regne som en del av romanens epitekst.

¹² For informasjon om hva *I Ching*-prosessen innebærer vises det til Eggen (2000b: 428), eller for mer utførlig informasjon, se Markert (1988: 20–29; 68–75). Heksagram 22 er avbildet på forsiden av romanens omslag, se vedlegg tre for illustrasjon av omslaget. I tillegg vises det til vedlegg to for en oversikt over samtlige 64 heksagram.

[heksagram 22] uttrykte bokas idé klarere enn de forskjellige titlene jeg hadde gått med i hodet i mer enn to år» (Eggen 2000b: 428). Fra dette forstår vi at etterteksten fungerer som noe mer enn en forfatters ønske om å redegjøre for valg gjort i skriveprosessen, da denne periteksten gir leseren informasjon som kan være av nytte i ens egen leseprosess, og peker på symbolenes funksjon utover det rent estetiske. Eggens tekst kan dermed fungere som en slags oppfordring til å undersøke symbolene nærmere, eller som han selv skriver: «Interesserte anbefales å anskaffe en håndbok, for eksempel *I Ching. Forvandlingenes bok* av Christopher Markert» (Eggen 2000b: 428).

I lys av et dybde–overflate-perspektiv vil jeg argumentere for at bruken av kapitelsymboler – i tillegg til at de har mye til felles med bruken av dingbats – kan sammenliknes med epigrafer: De innehar en kommentar- eller tilleggsfunksjon (i dette tilfellet til hvert enkelt kapittel), og fungerer som en inngang til teksten. De har et symbolsk innhold i kraft at de er I Ching-symboler. Det som er interessant med bruken av symboler i *Pynt*, er at disse må tolkes: Ved første øyekast fremstår de som ornamenter, men symbolene skjuler noe mer, og som leser må man gå inn for å finne symbolenes betydning utover den estetiske funksjonen de innehar. Som peritekster er denne funksjonen skjult, men den avslører seg delvis gjennom forfatterens ettertekst hvor det oppfordres til å utforske symbolenes egentlige betydning og finne ut hva disse representerer. Leseren bes delta aktivt for å tolke symboler som kan gi utslag for vår forståelse av verket. Symbolene fungerer som en påminnelse om den prosessen forfatteren selv har gått gjennom for å velge ut symboler han mener kan passe til innholdet i kapitlene, og symbolenes mening får betydning for vår fortolkningsprosess. Eggen skriver at: «I enkelte tilfeller har jeg valgt heksagrammet ut fra det antatte innholdet i det enkelte kapitlet, men som oftest kastet på slump og latt resultatet påvirke skriveprosessen» (2000b: 428). Her beskrives bruken av I Ching-symboler som en aktiv del av skriveprosessen, og som også har fått innvirkning på romanens innhold. Ved å plassere etterteksten i slutten av boken, snarere enn som et forord i begynnelsen av *Pynt*, mener jeg at det blir med oppfordringen om å undersøke symbolene, heller enn et forsøk på å styre leserens inngang til teksten. Eggen skriver at han i noen tilfeller har valgt symbol ut ifra «det antatte innholdet» i kapitlet, og med fokus på det antatte innholdet åpner han for at han ikke forstår teksten som noe låst, men heller som noe dynamisk. Som peritekst fungerer symbolene som en invitasjon til noe mer, men leseren

kan selv kontrollere i hvilken grad han ønsker å tolke symbolene utover deres estetiske funksjon. Likevel vil det alltid ligge et skjult meningsinnhold bak hvert symbol som venter på å bli oppdaget.

Det er flere peritekster i *Pynt* som er med på å påvirke vår inngang til og utgang fra teksten. Som en del av tittelarket finner vi dedikasjonen «Til Knut – noe pent å legge på Noguchi-bordet» (Eggen 2000). Genette skriver at dedikasjonen er mer faktisk enn tekstuell, med mindre den som blir nevnt er omtalt i selve teksten (Genette 1997a: 118). Dedikasjonen funnet i *Pynt* er tekstuell, da Noguchi-bordet er noe som nevnes ved flere anledningen i selve teksten. Slik jeg leser dedikasjonen, får den en dobbel funksjon: På den ene siden peker den til noe som forekommer som en del av teksten, og på den andre siden peker den tilbake på romanen som et objekt i seg selv, og i likhet med en coffee table-bok blir *Pynt* omtalt som en pen bok til å legge på bordet. Dermed etterlikner romanen et «designobjekt» som er ment for å appellere til vår estetisk-kunstneriske sans, og dette fører til at tittelen *Pynt* speiles av boken selv, da denne utstråler nettopp «pynt» og imiterer en gjenstand. I tillegg til bokens proporsjoner og dens minimalistiske omslagsdesign, er det akkurat som *Pynt* ber om å bli sett på som en gjenstand. Med dette understreker romanen sin egen rolle som et objekt, eller en artefakt, på lik linje med andre ting vi omgir oss med, og da – ikke som en hvilken som helst gjenstand – men først og fremst som et «designobjekt». I innledningen er det nevnt at handlingen i romanen forstås som satirisk, og ved at boken er utformet til å etterlikne et «designobjekt», forsterkes dette inntrykket ytterligere. Dette kan utdypes ved å ta i betraktning påskriften på baksiden av omslaget: «En roman om de nære ting». Denne påskriften er en peritekst, men kan også fungere intertekstuell ved å henvise til sangen «De nære ting» med tekst av Arne Paasche Aasen. I sangen oppfordres det til å kjenne på det som er viktig i livet; det å ikke la seg jage hvileløst fra det ene til det andre, men å søke ro for å finne lykken i det nære. Når vi finner denne påskriften på *Pynt*, fremstår den som ironisk ment, da protagonisten først og fremst forfekter det overfladiske gjennom sin livsførsel og sine mange utlegninger om stil og design.

Innhold

Meta- og intertekstualitet er to andre typer tekstlige forbindelser som er en del av Genettes betegnelse om transtekstualitet. Metatekstualitet, skriver Macksey og viser til

Genette, er et transtekstuelte forhold som oppstår når en tekst kommenterer seg selv, mens intertekstualitet beskrives som forbindelser mellom to eller flere tekster, og videre som tilstedeværelsen av en tekst i en annen tekst (Macksey 1997: xviii–xix).¹³ I den foregående tekstdelen kom jeg inn på dedikasjonen hvor Noguchi-bordet blir nevnt. Jeg antydet at bordet ved flere anledninger blir henvist til i romanens handling, hvilket kan være relevant å ta i betraktning. Bordet nevnes blant annet i en tekstpassasje hvor protagonisten har besøk av representanter fra et interiørmagasin som skal intervju ham til en reportasje, og da oppstår en livlig diskusjon omkring hva som skal stå på bordet når bildene blir tatt. Sigbjørn påpeker at «hvis stuen hadde vært i bruk, hadde det for eksempel stått en kaffekopp på bordet, et askebeger dersom vi røkte, eller kanskje **en bok** eller en avis» (2000a: 151, min utheving). Her henvises det altså direkte tilbake til tanken på boken som en gjenstand, eller et objekt, som har plass på bordet. I tilfellet med Noguchi-bordet skapes det forbindelser mellom romanuniverset, dedikasjonen som peritekst, og romanen som artefakt der den etterlikner en coffee table-bok.

Jeg leser dette som en av flere metakommentarer underveis i handlingen. Patricia Waugh beskriver metafiksjon på følgende måte: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (1984: 2). Waugh viser til hvordan denne typen litteratur muliggjør en bevissthet omkring forholdet mellom fiksjon og virkelighet, hvilket kommer til syne ved at litteraturen kommenterer seg selv.¹⁴ Et slikt grep kan brukes for å skape nærhet mellom leser og tekst, men kan også fungere avstandsskapende. Waugh utdyper sin innledende definisjon av metafiksjon, og legger til følgende:

In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (1984: 2)

¹³ Både meta- og intertekstualitet er utforsket av en rekke forskere og teoretikere, og det vil ikke være mulig å trekke frem alle disse i den følgende diskusjonen, jeg har derfor gjort et utvalg for å belyse sider av de to begrepene som er nødvendige i diskusjonen av *Pyns* innhold.

¹⁴ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* beskrives metafiksjon som følgende av Jakob Lothe: «[Metafiksjon er et] samlebegrep for litteratur som tematiserer seg selv som fiksjon ved å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen status som litteratur» (2007: 135).

Litteraturen peker tilbake på sin egen tilblivelse ved å vurdere seg selv som et objekt. Gjennom en slik vurdering skapes også forbindelsene mellom fiksjonsverden og virkeligheten utenfor teksten. I *Pynt* foregår det ikke en direkte kritikk, eller vurdering, av hvordan romanen, eller romanens handling, er konstruert, men det er særlig ved fire anledninger metakommentarene skaper en forbindelse mellom innhold og format. Den første, Noguchi-bordet og dedikasjonen, er allerede nevnt, videre er det ønskelig å trekke frem hvordan smussomslaget, Gyldendal-logoen og kvadratet og sirkelen blir kommentert i handlingen.

Tidlig i handlingen kommenterer Sigbjørn hvordan han setter på nye smussomslag på bøkene han eier: «Bøkene har hvite, semi-transparente smussomslag som jeg har satt på. Jeg nekter å la bokdesignere diktere fargene og valørene hjemme hos meg» (2000a: 25). Dette kan leses som en direkte henvisning til smussomslaget som er brukt på *Pynt* – da den innbundne utgaven også har et hvitt, semi-transparent omslag. I så måte blir boken som objekt tematisert i handlingen, og man blir bevisst de forbindelsene som oppstår mellom teksten og den fysiske artefakten en selv holder. Samme type forbindelse oppstår ved flere andre anledninger i handlingen. Under åpningen av baren Y2K samtaler Sigbjørn med Anja, som er redaktør i interiørmagasinet *Tendens*, og samtalen dreier inn på hvorvidt Sigbjørn skal ha juletre:

- [...] Skal du ha juletre? spør hun.
 - Jeg ler høyt.
 - Javisst, jeg skal ha juletre. Edelgran.
 - Hvordan pynter du juletreet?
 - Hva betyr «pynter»? sier jeg og ler igjen. – Har du tenkt å bruke dette til noe?
 - Nei, nei. Man henger ting på treet. Ting som glitrer. Noen ganger ting barn har lagd.
 - Hun fjoller. Jeg bestemmer meg for å fjolle med.
 - Jeg har funnet frem noen sorte triangel som jeg har tenkt å utsmykke juletreet med, sier jeg.
- (2000a: 137)

I utdraget over blir ordet «pynt» brukt i forbindelse med hvordan Sigbjørn har tenkt til å utsmykke juletreet. Som kjent er Gyldendal-logoen opprinnelig formet som et tre, men på omslaget til romanen er logoen endret, og den er formet som et sort triangel. Tekstutdraget kan dermed leses som en kommentar til utformingen av boken, for der Sigbjørns juletre skal utsmykkes med sorte triangel, er romanens omslag blitt pyntet

med sorte triangel som erstatter det treet som utgjør Gyldendal-logoen.¹⁵ Den endrede logoen er en del av *Pynts* peritekst, men leseren vil først forstå betydningen av logoens utforming etter at man kommer over tekstpassasjen som er gjengitt i sitatet over. For Genette vil logoen gå under det han omtaler som forlagets peritekst, da forlaget i stor grad kontrollerer bokens materielle konstruksjon (1997a: 16). Siden Eggen selv har vært med på å designe romanens omslag, og med dette har foretatt en rekke bevisste valg når det gjelder utsmykking, må den endrede logoen (så vel som omslaget i seg selv) leses som mer enn kun forlagets peritekst, da det i stor grad får innvirkning for vår fortolkningsprosess utover kun å fungere som en inngang til teksten.

På baksiden av romanen finner vi en sirkel som blir omsluttet av et kvadrat, dette ble så vidt nevnt da jeg beskrev romanens ytre tidligere i dette kapittelet. Første gang kvadratet og sirkelen blir kommentert, er i begynnelsen av romanen, hvor Sigbjørn viser til det som angivelig skal være Ludwig Mies van der Rohes ord: «Man kan skjønne hvorfor vi har en forkjærlighet for runde former – vi er født med det, og vi klynger oss til egget så lenge vi kan – men sirkelen er begrenset, tingenes orden er basert på kvadratet, hver sirkel er innesluttet av et kvadrat» (Eggen 2000a: 16). Senere i romanens handling utdypes dette bildet ytterligere, her tenker Sigbjørn over, og forsøker å sette ord på forholdet mellom karakteren Sylvia og seg selv:

Enhver sirkel omfattes av et kvadrat. Og studerer man modellen, oppdager man at kvadratet og sirkelen faktisk har berøringspunkter; de tangerer hverandre fire steder, i de fire verdenshjørnene, nord, sør, øst og vest. Det er nok til å fastslå at de hører utvetydig sammen, men ikke til noensinne å oppheve spenningen mellom dem. Kvadratet omfavner sirkelen, og sirkelen sveller ut til å fylle kvadratet med sin annenhet, helt til berøringen er et fullbyrdet faktum. Dette er et erotisk bilde, eller om man vil, et bilde på erotikk. Eller, slik jeg sanser det i øyeblikket, forventningen om den. (2000a: 200)

Man finner altså at kvadratet og sirkelen er omtalt i bokens handling ved flere anledninger. I beskrivelsen over blir det understreket hvordan modellen har berøringspunkter der sirkelen og kvadratet tangerer hverandre, og det pekes på en

¹⁵ For illustrasjon, se vedlegg tre. Figur nummer fem viser et nærbilde av Gyldendal-logoen, mens man også vil kunne se logoen på de andre illustrasjonene. På den innbundne utgaven vil man kunne finne et sort triangel både på omslagets forside og på baksiden, mens det på den heftede utgaven er et sort triangel på baksiden, og et hvitt/lyst grått triangel på forsiden.

spenning dem imellom og at de hører sammen. Tekstutdraget over fungerer i realiteten som en metakommentar og tekstlig forbindelse til illustrasjonen av kvadratet og sirkelen man finner på bokens omslag. Berøringspunktene som nevnes i sitatet over fungerer som en påminner om hvordan romanens handling og romanens peritekst tangerer hverandre på utvalgte steder: Gyldendal-logoen, Noguchi-bordet, smussomslaget og sirkelen og kvadratet er alle eksempler på slike berøringspunkter.

I tillegg til metakommentarene er det en rekke intertekstuelle referanser i romanen, disse gjør at handlingen settes i relasjon til virkeligheten. Begrepet intertekstualitet ble først brukt av Julia Kristeva i et essay trykket i *Séméiotiké* (1967), der hun med bakgrunn i Mikhail Bakhtin legger vekt på det dialogiske potensialet som ligger i en tekst, og som oppstår ved forbindelser til andre tekster (Refsum i Lothe m. fl. 2007: 100). Intertekstualitet, slik det er brukt hos Genette, viser til «direkte tilknytningspunkter mellom tekster slik de viser seg ved direkte sitater og allusjoner», skriver Christian Refsum (i Lothe m.fl. 2007: 100–101). I *Pynt* refereres det til en mengde tekster og personer, og man legger særlig merke til dette gjennom protagonistens mange utlegninger om design og kunst. Noen av navnene en støter på i romanen er blant annet Kant, Damien Hirst, Tom Wolfe, Olav Christopher Jenssen, Vigeland, Michelangelo, H. R. Giger, Whitney Houston og Ludwig Mies van der Rohe. For protagonisten blir settet av referanser til andre designere og kunstnere en måte å forklare sitt eget verdensbilde eller sin egen idéverden. Referansene forekommer hyppig, og fungerer som en form for utsmykking av bokens handling. Gjennom referansene søker protagonisten å forklare sine egne valg og verdier, men i realiteten mister leseren oversikten i dette nettet av referanser. Referansene skaper et overflateinnhold i handlingen, og det skapes en distanse til fortelleren. Utover å fungere som intertekstuelle forbindelser, kan referansene i romanene forstås som effektive fortellertekniske grep hvor det oppstår en virkningsfull kontrast mellom handlingens overflate- og dybdeinnhold. Når protagonistens verdensbilde først begynner å slå sprekker, blir det en effektiv veksling mellom overflaten, representert ved referansene, og dybden, hvor forteller-jeget kommer til uttrykk uten å ty til andre.

Dette kapitlet har hatt som mål å utforske hvordan romanens format og innhold gjør at den fremstår som et «designobjekt» og et kunstverk *i seg selv*. Handlingen i romanen fremstår som barokk, hvor protagonistens utlegninger om design

og arkitektur gjør at boken er overlesset med detaljer. Dette står i direkte kontrast til det synet Sigbjørn har på design, da han fremstiller seg selv som en minimalist. Innholdsmessig er handlingen i boken detaljrik og overdreven, men boken i seg selv er estetisk-minimalistisk utformet, og viser dessuten tilbake til den samme minimalismen Sigbjørn selv forfekter. Tittelen *Pynt* forstås som et sentralt bindeledd mellom handlingen og romanen som objekt, der romanen fremstår som en pyntegjenstand, på samme måte som Sigbjørn forsvarer det rene og ordnede i romanen. Protagonisten nevner blant annet tingenes funksjon flere ganger, og tar avstand fra typiske gjenstander som ikke har noen direkte funksjon og som kun fungerer som pynt. I så måte utstråler romanen nettopp dette ved første øyekast, altså noe som er behagelig for øyet. Romanen appellerer til det estetiske, hvor det er lagt bevisst arbeid ned i utsmykking, gjennom designet og utformingen, herunder romanens peritekst. Dette ble pekt på tidligere i kapittelet, hvor bokens utforming ble sammenliknet med en coffee table-bok.

Dersom det er forsøkt å skape en bevisst sammenheng mellom fiksjon og virkelighet, er spørsmålet hva man ønsker å oppnå med romanen? Ved å opphøye romanen som en pyntegjenstand og objekt, er det mulig å spore en samfunnskritikk. Romanen er utsmykket, blant annet med kapitelsymboler, og på samme måte utsmykkes rommene Sigbjørn designer. Ridderstrøm viser til den kanadiske sosiologen Erving Goffman og «impression management», hvor Goffman peker på hvordan man bekymrer seg for å leve opp til det inntrykket andre har av deg og de tingene du omgir deg med (Goffman referert til i Ridderstrøm 2015b: 2). Dette forsterker betydningen av påskriften «En roman om de nære ting», der romanen i realiteten kritiserer holdninger i samfunnet. Dette gjelder holdninger til hva vi omgir oss med og hva vi fyller opp hjemmene våre med, men også hvordan vi lar oss definere av objektene rundt oss og hva disse gjør med vår egen identitet. Dette vil bli ytterligere belyst i kapittelet «Tilbake til kunstverket *Pynt*».

Det kaosmotiske kunstverket

I romanen fremstår karakterene Sigbjørn og Sylvia som rake motsetninger, og flere ulike begrepspar blir brukt av Sigbjørn for å beskrive forholdet dem imellom; sirkel–kvadrat og kaos–orden. Protagonistens betraktninger over sin egen (og Sylvias) natur er sentrale i lesningen av det kaosmotiske kunstverket. Ved å se på forholdet dem imellom er det mulig å spore en forandring hos Sigbjørn hvor hans opprinnelige vemmelse over Sylvias karakter går over i fascinasjon, og som etter hvert forandres til et begjær. Bruddet i romanen oppstår idet Sigbjørns begjær blir for sterkt, og hvor han overskrider etiske grenser for å skape et kunstverk *av* den kvinnelige karakteren. De to karakterene opptrer som binære motsetninger, og dersom man skal utforske forholdet dem imellom er det nødvendig å ta i bruk begrepet *kaosmose*, som kan bidra til økt forståelse av hvordan kaos og orden virker inn på verdensbildet til protagonisten Sigbjørn, og videre hva dette kan fortelle oss om skaperprosessen og kunstverket i romanen. Lesningen gir først en presentasjon av begrepet *kaosmose*, deretter tar jeg utgangspunkt i protagonistens verdensbilde slik det fremstår i begynnelsen av romanens handling, før jeg undersøker hvordan handlingen i romanen muliggjør en lesning av kunstverket som kaosmotisk.

Kaosmose

Den teoretiske bakgrunnen for denne lesningen bygger på Umberto Ecos, Philip Kuberskis og Knut Stene-Johansens forståelse av begrepet *kaosmose*. En rekke andre teoretikere har interessert seg for begrepet, blant dem er Gilles Deleuze og Félix Guattari verdt å trekke frem. I boken *Chaosmos. Literature, Science and Theory* studerer Philip Kuberski begrepets etymologi med bakgrunn i gresk, og skriver at vi fra ordet *chaosmos* kan finne *cosmos* og *chaos*; hvor *kosmos* tyder «orden», «ornament», «verden» eller «univers», mens *kaos* henviser til det ubegrensede, ende- eller bunnløse i romlig forstand (1994: 37). Premisset for *kaosmose* er at det er en sammenstilling mellom *kosmos* og *kaos*, hvor begge må være til stede, og hvor den ene ikke kan eksistere uten den andre. Philip Kuberski ser det som et komplekst forhold hvor tilfeldighet og system møtes (1994: 3). For å kunne utforske hva som ligger i begrepet

og gjøre nytte av det i min lesning av *Pynt*, er det betimelig å stille spørsmålet; hvor kommer begrepet *kaosmose* fra og hvordan er det blitt forstått?

Umberto Ecos bruk av begrepet er uløselig knyttet til den språklige kompleksiteten og ustabiliteten man finner i James Joyces *Finnegans Wake* (1939).¹⁶ Det er i femte kapittel av *Finnegans Wake* at ordet *chaosmos* figurerer, og er i mange tilfeller omtalt som et selvrefleksivt element for verket (Stene-Johansen 2014: 122, se også Eco 1989: 7; 61).¹⁷ Professor Knut Stene-Johansen undersøker begrepet i forbindelse med sine studier i den danske kunstneren Asger Jorns bilder, og skriver at ordet *chaosmos*, slik det opptrer hos Joyce, er «plassert i en semantisk sett kaotisk setning», og utdyper videre hvordan dette gjør at ordet fungerer som en neologisme hvor kaos og kosmos er kombinert (2014: 123). I tillegg belyser Stene-Johansen hvordan ordet kan være med på å definere romanen, derav det selvrefleksive elementet nevnt over (2014: 123). Dette utdypes på følgende måte:

Det kaotiske prinsipp er grunnleggende for et åpent kunstverk, med betydninger som *ennå ikke* er manifestert. Et slikt «kybernetisk» resultat oppnås ved at inntrykket av en total mangel på struktur i kunstverket hviler på en nødvendig og sterk underliggende struktur: Tvetydighetens spill forutsetter alltid regelen om tvetydighet, at den faktisk kan forekomme [...] Men kaoset holdes mellom to permer, og det faktum at romanen [*Finnegans Wake*] leses, beundres og studeres viser dens overordnede preg av orden, kosmos. (Stene-Johansen 2014: 123)

Slik jeg forstår begrepet er det her knyttet til det språklige og strukturelle i *Finnegans Wake*, hvor den språklige kompleksiteten gir inntrykk av kaos, men hvor den underliggende strukturen i romanen likevel er preget av orden. Dette skaper et rom hvor kaos – som i dette tilfellet, og slik det pekes på i sitatet over, er avgrenset mellom to permer og – kan utfolde seg innenfor ordnede rammer.

Hva har dette å si for leserens møte med verket? Stene-Johansen skriver følgende om det kaotiske: «Det dreier seg om å gi det kaotiske levevilkår uten at det stivner i en ny form, holde det fast slik at det ikke unnslipper, men også uten å temme

¹⁶ Se Umberto Eco *The Middle Ages of James Joyce. The Aesthetics of Chaosmos* (1989).

¹⁷ Her følger utdrag fra *Finnegans Wake* hvor ordet opptrer: «Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: (...)», utdrag fra James Joyces *Finnegans Wake* referert i Knut Stene-Johansen (2014: 123).

det» (2014: 123). Det språklige kaoset kommer til uttrykk både på ord- og setningsnivå, og gjennom en rekke allusjoner og ord fra ulike språk skapes et fortettet språk. Språkkodene man støter på i romanen fungerer som selvrefleksive elementer, skriver Eco, hvor det skapes forbindelser mellom personer og hendelser innad i romanuniverset (1989: 7). I tillegg er det fortattede språket med på å utvide det rommet romanuniverset utspiller seg i ved å henvise til det som befinner seg utenfor romanens to permer. Det jeg her kaller et fortettet språk vil kunne sammenstilles med det Eco omtaler som «et endeløst nett av referanser», der han peker på det nettet av språkkoder, allusjoner og referanser man finner i Joyces roman (1989: 7).¹⁸ Den språklige kompleksiteten, med utallige allusjoner, slik man møter i Joyces *Finnegans Wake*, gjør at leseren vil kunne oppdage nye sider ved verket etter første lesning. Slik sett representerer det kaotiske det endeløse rommet hvor romanen kan spille ut sine referanser og språkgåter, og fremstår i så måte – og i forlengelse av dette avsnittets innledende sitat – som utemmet og dynamisk i møte med leseren.

Basert på en forståelse av Joyces *Finnegans Wake* som et kaosmotisk verk, vil det åpne for å bruke begrepet for å kunne si noe om hvordan kaos og kosmos virker sammen for å skape kunst. Stene-Johansen viser til Gilles Deleuze og Félix Guattari som skriver følgende om kunst:

[Kunst] er ikke kaos, men en sammensetting av kaos som frigjør visjonen eller sansningen, slik at den konstituerer et kaosmos, som Joyce sier det, et sammensatt kaos – verken forutsett eller forutant. (Deleuze og Guattari referert i Stene-Johansen 2014: 126)

Hva består denne sammensettingen av kaos av? Et sammensatt kaos i kunsten, slik jeg leser det, er et kaos som fungerer på flere nivåer, og som ikke tar overhånd når en eksempelvis leser en roman eller betrakter et maleri. Et slikt kaos tviholder på en form for komposisjon eller ramme, og det er i dette rommet de ulike nivåene eller lagene oppstår, der kaos frigjør sansning. Tar kaoset overhånd, vil ikke sansningen frigjøres, og

¹⁸ Umberto Eco argumenterer for det kaosmotiske i *Finnegans Wake* ved å peke på polariteten mellom kaos og orden fundert i en nostalgi til middelalderen på den ene siden og, på den andre siden, en draging mot det moderne (1989: 3). Han skriver: «The medieval thinker cannot conceive, explain, or manage the world without inserting it into the framework of an Order [...] *Ulysses* demonstrates the same concept of order by the choice of a Homeric framework and *Finnegans Wake* by the circular schema [...]» (1989: 7). Den underliggende strukturen (orden) muliggjør oppløsningen av det språklige (kaos), slik det kommer til uttrykk i Joyces nevnte verker, og vil dermed representere det kaosmotiske.

man vil heller ikke være i stand til å oppleve ulike lag i et kunstverk.¹⁹ Slik sett kan *kaosmose* betegnes som et slags samspill, en spenning, eller en form for gjensidig påvirkning, der kosmos tillater de kaotiske kreftene spillerom. På samme måte som leseren eller betrakteren må forholde seg til disse potensielle kreftene i et kunstverk, leser jeg det slik at dette samspillet også må være til stede underveis i skaperprosessen. Likevel er det slik at det sammensatte kaoset aldri er noe man fullt ut kan planlegge eller forutse, da dette ville innebære å undergrave de kaotiske kreftene. Kan dette overføres til skaperprosessen som finner sted i *Pynt*?

Flere av kildene fokuserer på oppløsningen av det språklige og en tilsynelatende manglende struktur i Joyces roman, i *Pynt* tar dette andre former, men man vil like fullt kunne peke på en form for oppløsning. Det kaosmotiske, slik det er formulert av Asger Jorn, betegnes som «*både et kaos og et hele*, og helheten er betinget av det kaosmotiske, dannelsen av oppløsningen» (Jorn referert i Stene-Johansen 2014: 125). Hvordan kan man forstå det kaosmotiske som en dannelsen av oppløsningen? Dersom noe dannes, vil ikke det fordre en form for kontroll og noe ordnet; og dersom noe er i oppløsning, tyder ikke det da i retning av et kaos? Det som er interessant med Jorns beskrivelse av det kaosmotiske, er hvordan han skaper en billedliggjøring av samspillet mellom to krefter som av mange er forstått som diametralt motsatt hverandre. Da Jorn selv har brukt det kaosmotiske til å beskrive sin egen kunst, sier han i realiteten noe om hvilke krefter som virker inn i skaperprosessen og i det endelige kunstverket. Denne forståelsen, i likhet med Philip Kuberskis, hvor premisset for *kaosmose* hviler på forholdet mellom tilfeldighet og system, er begge overførbare til lesningen av *Pynt* (Kuberski 1994: 3). I det følgende vil jeg ta utgangspunkt i protagonistens verdensbilde, før jeg argumenterer for at vi i *Pynts* romanunivers er vitne til en oppløsning av et etablert hele (kosmos) som resulterer i reisningen av et kaosmotisk kunstverk. Vi forstår raskt at oppløsningen begynner lenge før selve skaperprosessen og før reisningen av kunstverket finner sted.

¹⁹ Dette stiller visse krav til den som betrakter et maleri eller leser et litterært verk, mer presist stiller det krav til kontemplasjonen. Derfor er det verdt å merke at selv om et kunstverk innehar et sammensatt kaos, et kaosmos, er det ikke gitt at sansningen får utspill i møte med leseren eller betrakteren. For å kunne felle en estetisk dom viser Kant til at det må foreligge et samspill mellom innbilningskraften og forstanden (Meyer 2015: 18).

Skrøpelig likevekt

Kapitlene i *Pynt* innledes alle med ulike heksagram som er hentet fra *I Ching. Forvandlingenes bok* (Markert 1988). Hvert heksagram består av seks linjer, disse linjene er enten brutt (*yin*) eller ubrutt (*yang*). På denne måten kan de seks linjene kombineres i 64 ulike heksagram som alle har sin spesielle betydning. Det første kapitlet i *Pynt* har symbol nummer 63, dette står for «skrøpelig likevekt».²⁰ Eggen skriver selv at heksagrammet, som også er kalt *Chi Chi* eller «fullbyrdelse», står for perfekt orden og balanse (2000b: 427). I slike tilfeller hersker en indre og ytre harmoni, men det er likevel en fare – for når det hersker en tilsynelatende balanse, «er det ingen annen vei enn nedover» (2000b: 427). Fra *I Ching* heter det at: «Når det nettopp er etablert orden, har folk en tendens til å bli selvtilfredse [...] Når et prosjekt er fullført og harmonisk likevekt er opprettet, har de forstyrrende, ødeleggende og undergravende kreftene en tendens til å dukke fram igjen» (Markert 1988: 265). I begynnelsen av romanen kan protagonistens verden, slik han kjenner den, betraktes som en tilsynelatende harmonisk balanse: Sigbjørn har nettopp flyttet inn i ny leilighet, han har en rekke prosjekter på gang og han er ettertraktet innenfor designmiljøet i Oslo. Sigbjørn har klare ideer og visjoner for hvordan alt rundt seg bør og skal utformes, og hans tilværelse preges av en klar og etablert orden. Likevel forstår man raskt at noe truer dette verdensbildet, og at likevekten er mer skrøpelig enn først antatt.

Sigbjørns verdensbilde

Romanen er skrevet i førsteperson, der Sigbjørn Lunde er protagonisten. I bokens første kapittel sitter han på gulvet og betrakter rommets proporsjoner, og konstaterer at tomrommet er vakkert: «Jo mer tomrom, desto mer sjel» er Lundes aksiom, som han selv kaller det (Eggen 2000a: 7). Opphøyelsen av tomrommet setter premisset for boken, som i sin helhet følger Sigbjørns interaksjon med omgivelser hvor *riktig* design og arkitektur er statusfremmende elementer. Han trekker frem sirkelen som begrenset, og mener at tingenes orden er basert på kvadratet – hvilket vil si de rette linjene.²¹ Med dette er også Sigbjørns verdensbilde, eller hans idéverden, presentert for leseren. Protagonistens plassering i rommet er verdt å merke seg: «Jeg sitter midt på gulvet, på

²⁰ For heksagram, se vedlegg to.

²¹ Sirkelen og kvadratet ble tatt opp i forrige kapittel, da det her skapes en referanse til symbolet man finner igjen på omslaget til romanen.

en pappeske, og betrakter dette værelset» (2000a: 8). Dette bør utforskes videre. Vi er vitne til plasseringen av jeg-et i midten av rommet, der jeg-et fremstår som en observatør og som midtpunkt i det rommet han beskriver. Er det et kosmos vi her er vitne til?

I *Pynt* peker det tomrommet som beskrives av protagonisten i retning av et kosmos, et etablert hele, hvor vi som lesere tas med før oppløsningen finner sted. Dette fungerer på to nivåer: ved å plassere seg selv i midten av rommet foregir protagonisten å ha kontroll og oversikt over det rommet han beskriver, og det er protagonistens første forsøk på å vise til et etablert kosmos. Det tomme rommet som beskrives blir bildet på en ny begynnelse, og det er protagonistens mulighet til å starte med blanke ark. Samtidig er det rommet Sigbjørn presenterer oss for i realiteten etableringen av et forteller-jeg som sentrum i romanuniverset. Som lesere aksepterer vi den kontrakten som inngås, der fortelleren setter premisset for det universet som nå tegnes. Dette kan ses i relasjon til Wayne Booths forestilling om fortellerens kunstige autoritet, der fortelleren er å betrakte som pålitelig til det motsatte eventuelt er bevist (Booth referert i Lothe 2003: 45–46). Det tomme rommet synliggjør protagonistens mulighet til å fylle rommet slik han vil, og peker tilbake på leserens inngang til et tekstlig univers som ennå ikke har tatt en bestemt retning, men hvor fortelleren fortsatt innehar en kunstig autoritet. At romanen åpner på denne måten understreker en overgang fra verden utenfor og inn i romanuniverset, og fungerer i så måte som etableringen av et kosmos. Romanuniverset utspiller seg mellom to permer, er avgrenset til et gitt antall sider, og som artefakt er boken noe vi har kontroll over. Det fysiske håndgripelige står i kontrast til det potensielt uendelige handlingen representerer. Det som foregår innad i romanuniverset er underlagt jeg-fortelleren, og det er hans univers vi nå entrer som lesere.

Problemet oppstår imidlertid på to plan, og som i begge tilfeller peker tilbake på den skrøpelige likevekten nevnt tidligere i denne lesningen. Som lesere kastes vi rett inn i handlingen og er vitne til etableringen av et tilsynelatende kosmos, hvor protagonisten legger vekt på tomrommet i den nye leiligheten. Likevel er protagonistens fortid noe som følger ham til det nye stedet: «Digre snefiller knuses lydløst mot vinduene. Og her sitter jeg i værelset, og jeg begynner å tenke på at jeg burde bære noe snart» (Eggen 2000a: 8). Flere esker og gjenstander krever sin plass i det tomme rommet, og kan være

med på å vise til en fortid som fortsatt preger fortelleren, men som ennå ikke er avslørt for leseren. Med utgangspunkt i det ovennevnte sitatet fra romanen er det verdt å peke på hvordan det her skapes et skille mellom det som foregår utenfor kontra innenfor det etablerte rommet. Vi kan lese hvordan noe synlig, altså «snefillene», knuses mot vinduene. Ordet «knuses» gir inntrykk av noe som går i oppløsning, og noe som knuser gir vanligvis fra seg mye lyd. Her er det lydløst, men likevel synlig. Dette er et effektivt bilde på en foreliggende trussel, som vi kan se komme og som speiler handlingen på mikroplan, men som vi ennå ikke aner konsekvensene av. Det er krefter som truer det ordnede, og som er med allerede fra starten av handlingen. Således er det altså mulig å hevde at det kosmos som presenteres for oss er tilsynelatende og ikke-eksisterende. På et plan får dette konsekvenser innad i handlingen, der Sigbjørn i møte med kaos – representert ved karakteren Sylvia – sakte, men sikkert innhentes av sin egen fortid. For leseren bringer dette med seg andre konsekvenser, da de truende kreftene innebærer en gradvis avsløring av en upålitelig forteller. Dette røkter ved det opprinnelige forsøket på å etablere jeg-et som sentrum i et kosmos.

Jakob Lothe peker på visse trekk i narrative tekster som kan antyde at vi har med en upålitelig forteller å gjøre:

1. Forteljaren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han fortel om.
 2. Forteljaren er sterkt personleg engasjert (på ein måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande subjektiv).
 3. Forteljaren synest å representere eit verdisystem som kjem i konflikt med det den samle diskusjonen presenterer.
- (Lothe 2003: 46)

Dersom vi tar utgangspunkt i jeg-fortelleren i *Pynt* er de tre punktene ovenfor treffende. Trass i at jeg-et etablerer seg som sentrum i romanuniverset forstår vi raskt at protagonistens fremstilling av den omverden han beskriver i mange tilfeller ikke stemmer. Sigbjørn omtaler seg selv som en «sosialt tilbakestående type», og i møte med andre er det mange sosiale situasjoner som blir mistolket av fortelleren (2000a: 67). I tillegg begynner vi som lesere å sette spørsmålstegn ved virkelighetsoppfatningen til fortelleren når han etter hvert i handlingen ser eller hører ting som ikke er der. Dette gjelder blant annet innbilte samtaler med andre karakterer, eller referanser til karakterer fortelleren på et tidspunkt hevder er døde, men som leseren senere får antydning om at

er i live. Vi forstår at noe ikke stemmer med måten han fremstiller virkeligheten i romanuniverset på. Dette passer til punkt én i Lothes liste over trekk ved en upålitelig forteller. I punkt to skriver Lothe om fortellerens personlige engasjement, og dette kan vi peke på i *Pynt*. Her er vi vitne til en forteller som foregir å være objektiv, nesten selvutslettende, men som likevel gir en subjektiv fremstilling av virkeligheten han beskriver. Dette er en kontrast vi som lesere blir oppmerksomme på tidlig i romanen, hvor det fortelleren ønsker å få frem og det som faktisk er synlig for leseren kommer i konflikt. Det verdisystemet Sigbjørn forfekter brytes gradvis ned, og på den måten kommer han i konflikt med andre karakterer. Dette speiler også en indre konflikt hos protagonisten da han gjennom sine referanser, forsøksvis objektive fremstillinger og fokus på overflaten, har undertrykt krefter som ligger dypt forankret i ham selv. Dette peker tilbake til Lothes punkt tre. For oss som lesere innebærer dette en gradvis avsløring av en upålitelig forteller, og et tilsynelatende etablert kosmos må revurderes underveis i lesningen. Trass i det tomme rommet i begynnelsen av romanen er det stadig tilbakevendende krefter som påvirker protagonisten. Vi forstår at det kosmos som ble etablert i begynnelsen av romanuniverset i realiteten er kunstig, for protagonisten har undertrykket det kaotiske som finnes i ham selv.

Det er betimelig at romanhandlingen starter med et fokus på det ordnede, på denne måten blir det tydelig for leseren når fortelleren bryter med egne forestillinger og kommer i konflikt med sitt eget etablerte verdisystem; derav den skrøpelige likevekten. Det er et forteller-jeg som har kontroll, men som gradvis mister denne kontrollen, og dette peker i retning av en oppløsning. Det interessante er at det er et pek tilbake til leseren her. Tidligere nevnte jeg at det etableres et kosmos for leseren der vi går inn i et univers som er fysisk håndgripelig, da romanuniverset utspiller seg mellom to permer, avgrenset til et gitt antall sider, og som artefakt er boken noe vi har kontroll over. Likevel er det som om det som utspiller seg i handlingen forsøker å bryte ut av dette universet, og det skjer gjennom bruken av meta- og intertekstualitet i kombinasjon med *Pynts* peritekst, som jeg pekte på i forrige kapittel. Særlig er smussomslaget, Gyldendallogoen og Noguchi-bordet interessante i dette tilfellet. Forbindelsene som skapes mellom romanuniverset og boken som artefakt vil bli ytterligere belyst i prosjektets avsluttende kapittel.

Funksjonalistenes funksjonsbegrep

Protagonistens verdensbilde kan forstås i forlengelsen av funksjonalistenes funksjonsbegrep, og derfor bør maksimen «form følger funksjon» utforskes videre. I en av sine artikler kritiserer Jan Michl funksjonalistenes funksjonsbegrep for troen på at funksjon «kan være et utgangspunkt for en ikke-subjektiv estetikk» (1989: 38). Innledningsvis forsøker Michl å sammenfatte funksjonalistisk designteori:

Den korteste sammenfatningen av funksjonalistisk designteori var maksimen *form følger funksjon*, en bydende setning formet som fortellende. Påbudet her var at formene i arkitektur og design ikke lenger skulle følge eldre former og stiler, men det som også ble kalt bygningens eller produktets funksjoner. På denne måten håpet man å oppnå nye ikke-subjektive former, og dermed en ny objektiv, funksjonell estetikk, som ville representere et autentisk uttrykk for den moderne epoke. (1989: 33)

Sigbjørn støtter seg til Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), en tysk-amerikansk arkitekt som er betraktet som en pioner innen moderne arkitektur og for funksjonalismen som stilretning. Mies van der Rohes stil er preget av et minimalistisk uttrykk, hvor bygningens rammestruktur og rene former er viktig, hvilket blir ytterligere forsterket av naturlig lyssetting som skulle understreke byggets konstruksjon.²² Hans *less is more* preger også Sigbjørns idéverden. Sigbjørn peker på vår tids mentalitet, og forteller om trendforskerne som sier at vi ikke lenger går i flokk, og at «vi velger vår egen livsstil, vår egen personlige stil. Det fins ikke lenger noe ‘stygt’ eller ‘pent’, det er bare den *subjektive* oppfatningen som teller» (2000a: 15–16). Protagonisten i *Pynt* er uenig i dette, og han trekker et skille mellom det objektive og det subjektive, og med bakgrunn i Mies van der Rohe forfekter han en funksjonell estetikk, hvor han søker å være objektiv i sitt arbeid som interiørdesigner. På denne måten vil Sigbjørns syn på design kunne plasseres inn under Michls overnevnte beskrivelse av den funksjonalistiske designteorien.

Sigbjørn forstår sin egen rolle som interiørdesigner som et medium hvis rolle er å kanalisere andre menneskers drømmer, og omgjøre disse drømmene til materie og til materialer: «Jeg selger folk deres egen identitet», sier han, «Ikke min» (2000a: 17–18). Sigbjørn knytter dette synet på smak opp mot Kants estetikk, hvor det fremgår at

²² Det vises til flere eksempler på Mies van der Rohes stil som er omtalt i *Pynt*, se blant annet Tugendhatbordet, Barcelona-stolen og Seagram-bygningen i New York (Eggen 2000a: 18; 37; 113–114).

«Smaken er evnen til å bedømme en gjenstand eller en fremstillingsmåte gjennom et *fullstendig interesseløst* velbehag eller misbehag. Gjenstanden for et slikt velbehag kalles *skjønn*» (Eggen 2000a: 18).²³ Protagonisten sier at han i sin arbeidssituasjon ofte tenker at han «slett ikke har noen ‘smak’», og utyper med: «at jeg bare er et medium som kan kanalisere andre menneskers ønsker og drømmer og omgjøre dem til materie, til materialer [...] Jeg søker å være objektiv, objektiv og nesten selvutslettende» (2000a: 17). Den objektive oppfatningen begrunnes med at visse former, proporsjoner og materialer «appellerer til mennesker som *art*, ikke som individer» (2000a: 16). Slik jeg leser Sigbjørns utlegning om smak kan det knyttes til Kants intersubjektivitet.²⁴ Det er i denne felles sansen – *sensus communis* – at «humaniteten kommer til uttrykk», skriver Siri Meyer, professor i kunsthistorie (2015: 19). Meyer legger til at «selv om smaksdommer springer ut av en subjektiv følelse, er de ifølge ikke rent private» (2015:19). Her kommer samspillet mellom innbilningskraften og forstanden inn, som muliggjør kontemplasjonen. Fra Kant kan vi forstå den estetiske kontemplasjonen nærmest som noe universelt, selv om smaksdommene som blir felt ikke vil være universelle (2015: 19). Meyer viser til at dersom vi skulle fulgt Kant slavisk, ved å forholde oss «desinteressert» til kunsten og ikke se utover formen, ville det gjort at vi ikke ville kunne «si noe fornuftig om kunst og etikk» (2015: 28–29). Hun viser til at det er nødvendig å ta verkets kontekst og innhold i betraktning når smaksdommene skal felles, ellers vil disse bli tilfeldige. Går vi tilbake til *Pynt*, fremstår protagonistens måte å omtale og felle dommer på nettopp noe tilfeldig. Han forfekter det objektive, hvor form og funksjon er sentrale elementer. Likevel nevner han selv flere ganger at han er en sosialt tilbakestående type, og ved å opphøye det objektive avslører han gjennom flere av smaksdommene som blir felt at han ikke forstår omverdenen ut i fra det samme sett med koder som de personene han omgir seg med gjør. Dette blir tydelig når Sigbjørn først forsøker å bryte med tidligere holdninger, og gjør dette ved å innrede Giævers villa med piggtråd og påkjørte dyr. Giæver avviser det Sigbjørn presenterer som kunst som noe forkastelig, og siden Sigbjørn selv aldri har forholdt seg ordentlig til forhold som kontekst og innhold, klarer han ikke å anerkjenne Giævers smaksdom som

²³ Sitatet ovenfor er hentet fra Eggen. Det bes merke at ordlyden slik den fremgår i oversettelsen av Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) er noe annerledes, men dette utgjør ingen betydningsforskjell. Se Espen Hammers oversettelse, *Kritikk av dømmekraften* (Kant 1995: 79).

²⁴ For mer om Kants intersubjektivitet, se blant annet § 19, § 20 og § 40 i Kant (1995: 109–110; 171–174).

gyldig. Det vi er vitne til her er protagonistens overgang fra en tilsynelatende objektiv designer til en skapende kunstner, og tar vi eksempelet over i betraktning, viser dette seg å være en problematisk overgang.

Michl peker på et design for designens skyld, og ikke for brukerens skyld, og understreker hvordan designens estetikk nå ble bygd på formgiverens premisser: «Funksjonsbegrepet legitimerer estetikken som objektiv og allmenngyldig» (1989: 37). På bakgrunn av dette er designeren nødt til å oppfatte sitt eget arbeid som en objektiv prosess:

Han er nødt til å tolke alt han har gjort, og blitt fornøyd med, som resultat av nødvendighet. Han er nødt til å snakke om sitt eget arbeid, som han kjenner som en utallig rekke av valg, som om han var en deterministisk designhistoriker som forklarer det ferdige produktet kun ut fra ytre årsaksbestemmende faktorer. Formgiveren blir således avskåret fra å innse – og fra å trekke slutninger av – at han i virkeligheten velger sine formløsninger, at han velger dem ut fra egne smakspreferanser, og at grunnen til at han taler så mye om funksjon og så lite om hensikter og formål er at funksjonsbegrepet tilslører det faktum at formgivning alltid har med smakspreferanser å gjøre. (Michl 1989: 37–38)

Dette er treffende med tanke på Sigbjørns utlegninger om interiør og design, hvor han stadig velger å løfte frem sine egne meninger som det eneste rette. Michl betegner dette som en utopisk visjon, da det i realiteten ikke er en objektiv prosess, men at det alltid ligger et subjektivt formål til grunn (1989: 36–37). Godtar vi dette, blir det verdisystemet fortelleren i *Pynt* representerer og forfekter ikke annet enn en visjon, noe som kan være med å forklare hvorfor fortelleren stadig havner i konflikt omkring dette verdisystemet, og til slutt tar et oppgjør med det. I Sigbjørns univers kan alt forstås objektivt, og han viser blant annet til en smakskoeffisient han selv har utarbeidet (2000b: 35). Formelen tar utgangspunkt i det antall gjenstander en person eier (her finnes det visse unntak for hva som skal regnes med), deretter tar man gjenstandenes verdi i betraktning, og dividerer man disse tallene vil man, ifølge Sigbjørn, sitte igjen med et tall som viser til hvor god smak en person har (2000b: 35–36). For leseren kan dette leses som et pek tilbake til Kant, og fremstår som en ironisk og irrasjonell måte å se på omgivelsene på. Der fortelleren fremsetter dette som noe han selv tror på og mener er riktig, og forsøker å bygge opp sin egen autoritet som forfekter av det objektive, oppnår han i realiteten kun å undergrave sin egen autoritet som forteller.

Vi får vite at protagonisten planlegger å bygge kjøkken, og går inn i en diskusjon med seg selv hvor funksjonsbegrepet er sentralt:

Først må det laves en prioritert liste over funksjoner.

1. *MATLAVNING.*

2. *Oppbevaring av matvarer, kjøkkenutstyr og dekketøy.*

3. *Frokost, kaffepauser og lettere sosial omgang.*

4. *Elegant design.*

Det siste er nå ikke egentlig en *funksjon*, mer den ønskede summen av de første tre. Men hva om jeg omformulerer det til å bli en funksjon?

For eksempel slik:

4. *Kilde til visuell tilfredsstillelse gjennom moderne, elegant design.*

(2000a: 54–55)

Michl understreker betydningsforskjellen mellom «formål» og «funksjon» som to vidt forskjellige aspekter ved en og samme artefakt: Formålsbegrepet er knyttet til det artefakten er ment til å skulle tjene til, mens funksjon er det den faktisk tjener til – dermed tar begrepene opp to vidt forskjellige aspekter ved en gjenstand (1989: 36). I sin liste blander protagonisten disse to begrepene, og snakker i realiteten om hvilke formål han ønsker at kjøkkenet skal tjene, mens funksjonen kan vise seg å være annerledes enn først antatt når kjøkkenet er bygd. Betydningsforskjellen mellom formål og funksjon er sentral i reisningen av kunstverket mot slutten av romanen. Hvilken funksjon og hvilket formål har peisen Sylvia blir bygget inn i? Formålet med peisen fra Giævers side og med det oppdraget Sigbjørn har fått er at peisen skal fungere som en peis. Peisen har imidlertid en dobbel funksjon når den endelig er på plass, der den fungerer som en peis, men dette er et slags «fordekt» funksjon, der den først og fremst er å fungere som en monumental likkiste (sarkofag). I tillegg får peisen funksjon som et kunstverk. De andre karakterene som betrakter peisen, ser kunstverket, men først og fremst er det peisen de ser, for protagonisten får altså peisen flere funksjoner.

Den (u)mulige balansen

Opplevelsen av orden, balanse og likevekt preger ikke bare det synet protagonisten har på interiør og design, men det preger også forholdet han har til andre mennesker. Sigbjørn snakker ofte om forholdet til Cathrine og Sylvia gjennom referanser til symboler; på den ene siden snakker han om en yin–yang-forbindelse til samboeren Cathrine, og på den andre siden bruker han «sirkelen i kvadratet» for å beskrive det

forholdet han opplever å ha til Sylvia. Sigbjørn beskriver forholdet til Cathrine som «en rasjonell innretning», og utdyper:

Jeg bruker gjerne, og ofte, det taoistiske bildet av yin og yang for å beskrive dynamikken i forholdet vårt; helhetens sirkel gjennomskåret av to identiske figurer, nærmest som to tvillingfostre i en livmor [...] Det er ikke et bilde på spenning, men på balanse og harmoni. På komplementære egenskaper, kanskje ikke i like stor grad på seksuell dynamikk. (Eggen 2000a: 199)

Her legger man særlig merke til fokuset på balanse og harmoni, fremfor begjær og drifter. Forholdet til Cathrine er med på å danne den grunnleggende forståelsen av Sigbjørns karakter, og i begynnelsen av romanen blir dette manifestert når de to deler en pizza: «Som vanlig er pizzaen inndelt i to, en hans-og-hennes-pizza, eller som yang og yin, kunne man ha sagt» (2000a: 21). At forholdet beskrives som en innretning, skaper assosiasjoner til en mekanisme eller gjenstand, og måten protagonisten beskriver sin relasjon til andre mennesker på skiller seg ikke i nevneverdig grad fra hvordan han omtaler møbler, innredning eller bygninger. Protagonisten uttrykker at forholdet mellom Cathrine og ham selv er mer kompleks enn slik han først beskriver det: «Nå er ikke tao-relasjonen mellom Cathrine og meg så enkel og banal som mannlig/kvinnelig, eller hard/myk, aktiv/passiv. Den er mer komplekst. På et vis er vi begge androgyne skapninger, men sammensatt av aspekter som kompletterer hverandre» (2000a: 24). Likevel er det gjennomgående for handlingen i romanen at måten karakteren omtaler Cathrine på, og senere i sine beskrivelser av Sylvia, at det er et fokus på motsetningspar og diametrale forbindelser. I begynnelsen av romanen er protagonistens følelse av balanse eksemplifisert gjennom forholdet til Cathrine, og i dette verdensbildet har ikke kaos plass.

Første gang protagonisten tar opp sitt syn på balansen som preger forholdet han har til Cathrine, er også første gang Whitney Houstons «I Will Always Love You» høres fra etasjen over. Sigbjørn og Cathrine hører sangen, og følgende samtale utspiller seg mellom de to karakterene:

- Hvem faen spiller den samme sangen to ganger etter hverandre?
spør jeg
- Kanskje det spøker her, foreslår hun. – Kanskje det er gjenferdet av en kvinne som satt i kassen på RIMI og døde i en drukningsulykke på Lanzarote. Hun får ikke fred, så hun spiller yndlings sangen sin igjen.

Hver eneste natt.
[...]
Det er noe ekte i denne sangen som jeg ikke har hørt før. Det må være
kjærlighet.
(2000a: 31–32)

Sangen, som senere blir forbundet med Sylvias karakter, spilles av gjentatte ganger etter hverandre i den aktuelle scenen. I tillegg opptrer Houstons sang som et tilbakevendende element flere steder i romanens handling. Dette er bare ett av flere elementer som er med på å true balansen og likevekten.

På mikronivå kommer den skrøpelige likevekten som preger protagonisten til uttrykk gjennom en omtale av garderobeskapet i leiligheten:

Et garderobeskap kan betraktes på to måter, enten som et fristed fra tingenes ideelle orden – eftersom døren alltid vil være lukket – eller som et uttrykk for den. Min erfaring er at døren ikke alltid vil være lukket, og dermed med jevne mellomrom vil utgjøre et skjemmende vindu mot det beboerne helst hadde sett skult. Kaoset. (2000a: 40)

Dette er som en analogi å betrakte, og peker tilbake på jeg-et i romanuniverset som jeg skrev om tidligere i kapittelet. Det kan også peke tilbake til snefillene som knuser lydløst mot vinduet, da det i tilfellet med garderobeskapet over også danner seg skille mellom noe som foregår på utsiden til forskjell fra det som finnes på innsiden. Vi ser altså at allerede før møtet mellom protagonisten og karakteren Sylvia finnes det hint om noe som skjuler seg under overflaten, og som truer verdensbildet og det tilsynelatende ordnede i protagonistens tilværelse.

Når orden og kaos møtes

Første møte mellom protagonisten og Sylvia finner sted et stykke inn i romanhandlingen (først rundt side 99). På denne måten blir vi kjent med Sigbjørns verdensbilde, slik det er blitt beskrevet i de foregående passasjene, uten Sylvias direkte innvirkning. Når Sigbjørn først møter Sylvia legger han merke til formene hennes, sminken og de fargerike klærne. Allerede etter dette første møtet sitter protagonisten igjen med en følelse av nysgjerrighet, men først og fremst etter å se hvordan hun har innredet leiligheten: «Jeg lurer fælt på hvordan det ser ut der inne» (2000a: 100). De to karakterene tangerer hverandre ved flere anledninger, og etter hvert blir det slik at

protagonisten oppsøker den kvinnelige karakteren uten hennes samtykke. Fascinasjonen utvikler seg til et begjær. Det er særlig to tekstpassasjer hvor protagonisten og den kvinnelige karakteren tangerer hverandre og møtes som er av interesse: En hvor Sigbjørn er på besøk hos Sylvia, og enn hvor den kvinnelige karakteren er på besøk hos Sigbjørn.

Orden på besøk

Etter et tilfeldig møte på byen, blir protagonisten med den kvinnelige karakteren hjem. Dette er første gang Sigbjørn entrer Sylvias leilighet, og i det han beveger seg innenfor er det som han opplever noe religiøst:

Det fins steder, inngangspartier, man entrer med en helt annen fornemmelse enn ellers. Ta for eksempel Pantheon i Roma [...] Det du opplever, er det sakrale [...] Men det går an, oppdager jeg nå, å få nesten den samme fornemmelsen i møte med det profane. Det er det som skjer med meg nå, når jeg går innover i Sylvias leilighet, når vertinnen går foran og slår på lys, slik at stadig nye skikt av redsler blir avdekket. Skrittene blir langsommere, får en ny tyngde og betydning, pusten blir rolig og jevn. (2000a: 183)

Det høye blir satt opp mot det lave, og dette fremstår nærmest som en barokk fremstilling og beskrivelse av det protagonisten opplever i møte med Sylvias leilighet. Protagonen gir en gjengivelse av leiligheten, men i motsetningen til de rommene han tidligere har beskrevet i handlingen, er leiligheten alt annet enn minimalistisk: «Her er alle vinkler brutt, her er alle hjørner utslettet, her er det innført alskens nye geometrier [...] Dette i utgangspunktet ganske støyende værelset er fylt av en million verdiløse, men antakelig sentimentalt motiverte gjenstander» (2000a: 183–184). Protagonen slår fast at man her nærmer seg en *negativ* smakscoeffisient.

I tekstpassasjen som følger blir leiligheten og rommet forvandlet til en scene der Sylvia fremfører mavedans for Sigbjørn. Mikhail Bakhtin skriver om karnevalisering i litteraturen, noe jeg tror kan være med på å sette ord på noe av det som foregår i denne tekstpassasjen. Bakhtin skriver følgende:

Karnevalet har skapt et helt språk av sanselig-konkrete former, fra store, kompliserte masseopptrinn til de enkle karnevalgester. Dette språket brakte til uttrykk i diskret og artikulert form (som ethvert språk), en total og enhetlig (men kompleks) karnevalesk

livsanskuelse, som gjennomsyret alle dens former [...] det lar seg overføre til kunstens symbolspråk, det vil si til litteraturen, som er beslektet med det gjennom sin sanselig-konkrete karakter. Denne overføringen av karnevalet til litterære uttrykksformer kaller vi litteraturens karnevalisering. (Bakhtin referert i Børtnes 1993: 119)

Vi kan dele inn tekstpassasjen i tre deler: Den første der protagonisten entrer leiligheten, den andre der selve ritualet begynner, og den tredje der ritualet er over. I Penguins litteraturreksikon kan vi finne følgende beskrivelse av karnevalets funksjon: «In times past there were carnivals which were symbolic of the disruption and subversion of authority; a turning upside down of the hierarchical scale» (Cuddon 1999: 111). Når Sigbjørn entrer leiligheten blir det som å entre et tempel, noe som kommer frem gjennom sammenlikningen til Pantheon. Gjennom denne sammenlikningen etablerer det seg en form for travesti, hvor det religiøse trekkes inn i en hverdagslig sammenheng.²⁵ Forut for Sylvias dans, sammenlikner Sigbjørn stuen med en jungel:

Jeg vet ikke all verden om zoologi, men mener å huske at i det minste den afrikanske elefanten lever på savannen. Her er den rekontekstualisert som jungeldyr. For nest etter elefantene er det mest påfallende dette vellet av digre, grønne jungelplanter, sikkert et dusin bare her i værelset. Man kan nesten fornemme den klamme fuktigheten de gir fra seg, og plutselig akkurat idet sansene mine er fylt med denne frodigheten [...], hører jeg en ekte jungellyd! [...] Jeg har ennå ikke greid å sette meg da Sylvia kommer tilbake med en rødvinflaske, en vinopptrekker og to glass. (2000a: 185)

Jungelen kan knyttes til driftene og begjæret, det samme gjelder vinen. Når Sylvia kommer med vinflasken frembringer hun en dionysisk livsholdning. Hos Friedrich Nietzsche knyttes driftene og begjæret til fruktbarhets- og vinguden Dionysos, og er sammen med Apollon, orakel- og dikterguden, beskrevet som motsettende krefter i (den greske) kunsten (Ridderstrøm 2015a: 1–2; Nietzsche 2010:23–26). Forførelsen og begjæret står sentralt når Sylvia går inn i en slik rolle og avslører et dionysisk vesen. Vi ser i beskrivelsen over hvordan Sigbjørns sanseapparat blir skjerpet, og hvordan han blant annet tar til seg lyder på en annen måte enn beskrevet tidligere i romanen. Etter han tar en slurk av vinen, opplever han nesten en form for bedøvelse, og denne blir

²⁵ Travesti: «En type parodi på et bestemt litterært verk, tema eller motiv, som er kjent fra alvorlig diktning i høystil. Ved å plassere de høyverdige elementene i en hverdagslig sammenheng søkes en komisk effekt» (Lothe m. fl. 2007: 232–234).

knyttet til kaos: «Dette hjemmet rommet ikke bare forbrytelser mot all opplest og vedtatt smak, det er noe annet, noe mørkere og mer uhyggelig, det er kaos så å si satt i system» (2000a: 186). Dette er en interessant bemerkning. Protagonisten har forsøkt å beskrive leiligheten slik han vanligvis beskriver de minimalistiske rommene han omgir seg med. Gjennom Sigbjørns beskrivelser har hatt skapt et system av kaos.

Mavedansen er selve spillet der det karnevalistiske kommer til uttrykk, og her spiller den kvinnelige karakteren på alle sine former, og på protagonistens lyster. Det blir noe rituelt over dansen, der Sigbjørns begjær vekkes nærmest som om det var noe religiøst. Sigbjørn sammenlikner det som utspiller seg i leiligheten med en hendelse i Kairo:

Jeg har aldri vært vitne til slik utladning av seksualitet. Det på nattklubben i Kairo var noe helt annet, det var bare spill. Dette var virkelig, og er, i dette værelset, i hjertet av kaos, har Sylvia, tidligere kjent som Whitney Houston-damen, vist meg hva sanselighet egentlig er [...] Hun har klart å få meg til å elske henne. (2000a: 193)

Det karnevalistiske spillet i leiligheten kan leses symbolsk som et forsøk på å bryte ut av det monologiske. Ved å bruke det rituelle som en inngang til å snu opp ned på et hierarkisk forhold, spiller Sylvia ut sitt vesen for Sigbjørn. Dette finner sted i leiligheten som nærmest blir opphøyd som et tempel for anledningen. Det foregår en travesti der de religiøse elementene er snudd på hodet: Leiligheten blir som et guds tempel, og vinen, som blir gjenstand for begjær og forførelse, er tatt ut av sin religiøse kontekst. For Sigbjørn blir denne hendelsen en hvor alle sansene spiller inn, og hvor begjæret vekkes til det fulle: «Det er begjær etter noe som dypest sett frastøter meg [...] Nei, det som både frastøter og tiltrekker meg, er kaos» (2000a: 189). Dette brytes raskt i det begjæret og driftene tar overhånd hos protagonisten, der han kaster seg over Sylvia. Magedansen kan leses som et brudd i kosmos. Det ordnede universet snus på hodet, og gjennom det karnevalistiske er det en feiring av en omskiftning og en detronisering av orden.²⁶

²⁶ Se Børtnes (1993: 123), for mer om det karnevalistiske og detronisering.

Kaos på besøk

I kapittelet som strekker seg fra s. 299–318 befinner Sylvia seg i protagonistens leilighet. Dette kan altså regnes som en motsats til kapittelet hvor Sigbjørn er i Sylvias leilighet. Kapittelet starter med at den kvinnelige karakteren ringer for å takke for noen blomster hun har fått av protagonisten, hvorpå hun inviterer seg selv ned til Sigbjørns leilighet. Kort tid entrer hun leiligheten for første gang, og Sigbjørn spør hvordan hun synes det ser ut: «Som jeg trodde, omtrent», svarer Sylvia, «Veldig pent og ordentlig. Utrolig fancy kjøkken. Jeg savner kanskje litt av kosen, liksom, men der har du meg» (Eggen 2000a: 302). Karakterens beskrivelse av det første møtet med leiligheten skiller seg betraktelig fra den beskrivelsen protagonisten gav da han entret Sylvias leilighet. Det overlesede og barokke språket Sigbjørn bruker for å sette ord på sine beskrivelser, møtes her av Sylvias folkelighet.

I samtalen henvender protagonisten seg til Sylvia og erklærer at han ønsker noe mer enn bare vennskap, hvilket Sylvia avviser. Trass i avvisningen, blir den kvinnelige karakteren værende og de to samtaler omkring Sigbjørns fortid, og de diskuterer orden og kaos i detalj:

– Jeg anta at du har det med kaos som jeg har det med orden – du synes det er skummelt, men det er noe i deg som lengter litt etter det også. Er det så enkelt?

[...]

– Kaos er overalt, sier jeg. – Det jeg prøver å lære meg, er å konfrontere det, å kunne eksistere ved siden av det. Kanskje til og med kontrollere det.

– Og det trenger du meg til?

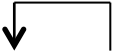
– Ja, jeg tror det.

– Det er jo galskap, Sigbjørn. Jeg mener, jeg har bruk for orden, det skal Gud vite, men jeg drømmer da ikke om å finne det andre steder enn i *meg selv* [...] Du må konfrontere ditt eget kaos, for ellers kan det ødelegge deg.

(2000a: 310)

I denne passasjen er det som om kaos forsøker å nærme seg orden. Samtalen tar opp forholdet mellom de to kreftene som motsetninger, men her legges det vekt på dragingen mellom de to kreftene som noe naturlig. Protagonisten oppfordres til å konfrontere sitt eget kaos. Her er kaoset forstått som noe som finnes i protagonistens indre, og det antydes at kaoset er undertrykket. Sigbjørn forholder seg til kaoset i et overflateperspektiv der han ønsker å kontrollere det synlige kaoset, men ikke kaoset

som finnes i ham selv. Det som verdt å legge merke til, og som er av betydning, er hvordan den kvinnelige karakteren beskriver seg selv:


Jeg *er* kaos.
(2000a: 309)

Det er en helsetning bestående av kun tre setningsledd: et subjekt, et finitt verb og et subjektspredikativ. Det er likevel en setning av betydning. Subjektspredikativet har kongruens med leddet det peker tilbake på, og i dette tilfellet vil det si at den kvinnelige karakteren helt eksplisitt gir en angivelse av hva hun selv er. Leser vi den ordnede leiligheten som et uttrykk for Sigbjørns univers, er vi her vitne til en ny-etablering av dette universet. Der protagonisten etablerte seg som jeg-forteller og sentrum i romanuniverset, ser vi nå at dette blir utfordret ved at et nytt jeg gjør seg gjeldende: Jeg-et forstått som kaos. I denne sammenhengen fungerer subjektspredikativet nærmest utslettende på Sylvias karakter, og sånn sett er det nå den underliggende trusselen mot det etablerte kosmos markerer seg helt eksplisitt ved å slå rot i det ordnede rommet.

Kunstverket reises

I begge møtene som ble beskrevet i de foregående tekstdelene, opplever vi som lesere en spenning mellom kaos og orden. Det er krefter som tangerer hverandre, og som spiller hverandre opp, men det kaosmotiske kommer først fullt til uttrykk gjennom reisningen av kunstverket. På side 383 i *Pynt* står følgende ord alene på én linje midt på siden: «Livløs». Dette vil jeg hevde markerer en endring; det er et brudd hvor Sylvia ligger livløs i enden av trappen, og det er her – påfulgt av et mislykket gjenopplivningsforsøk – at skaperprosessen starter for protagonisten. Prosessen er detaljert beskrevet, og vi er vitne til en fragmenteringen av Sylvia, før hun gjenreises i ny form bygget inn i peisen. Vi er i Eggens roman vitne til oppløsningen av et etablert hele (kosmos). Dette kommer til uttrykk gjennom etableringen av protagonistens verdensbilde, som brytes ned i handlingen gjennom det kaotiske. Karakteren Sylvia, lest som det kaotiske, bidrar til dannelsen av oppløsningen, og blir til slutt en del av protagonistens kunstverk. Kunstverket kan forstås som kaosmotisk, et sted hvor system

og tilfeldighet møtes, og hvor kaos og kosmos får utløp for sine motstridende krefter i et felles produkt.

Protagonisten gir en beskrivelse av hvordan han ser for seg at dette produktet vil se ut:

Det vil komme til å se ut som det ikke er én kvinnekropp, men tre eller fire, som liksom er innesperret i den sylindriske blokken, slik Michelangelo da han døde etterlot seg halvt uthugde skikkelser – han skal ha hevdet at figuren var der allerede, i marmoren, at det bare var et spørsmål om å forløse den. Min største utfordring blir å skape et inntrykk av bevegelse, av liv, å arrangere formene slik at de ikke hviler dødt i betongen, men later til å være i ferd med å trenge ut av den. (2000a: 401)

Bildet på den fangede kvinnekroppen er interessant. I begrepet kaomose ligger det at dersom kaoset blir kontrollert og temmet, vil det ikke kunne få utløp for sine kaotiske krefter, og dermed vil det ikke oppstå noen samspill mellom kaos og kosmos. Spørsmålet er om vi skal forstå den fangede kvinnekroppen i betydningen temmet? Leser vi resten av protagonistens visjon for kunstverket, forstår vi at han ikke ønsker å temme kaoset. Han peker på at utfordringen i skapelsen ligger i å gi et inntrykk av bevegelse. Det er altså en visjon om et fanget kaos, men som fortsatt er utemmet innenfor et ordnet kosmos.

Hva kan det kaomotiske kunstverket fortelle oss? Siri Meyer viser til historikeren Michael Baxandall når hun skriver om det uforutsigbare i kunsten: «Han [Baxandall] avviser tanken om at kunstverket er et resultat av en intensjon eller realisering av en plan som var klart formulert før prosessen startet. Det er alltid en rekke valg som skal gjøres, og de kan bare tas underveis» (Meyer 2015: 44). Det kaomotiske blir et uttrykk for dette, da det aldri kan planlegges på forhånd. Som kunstner behersker protagonisten håndverket for å utføre prosessen som innebærer å lage et kunstverk av Sylvia, men han kan ikke forutse fullt ut hvordan dette kunstverket vil se ut når det er ferdig. Protagonisten opphøyer sitt eget verk når det først står ferdig:

Klokken fire om natten fjerner jeg den siste av støpeformene, og kan endelig ta noen skritt tilbake og betrakte det jeg har skapt. Stadig stikker det ut skjæmmende jernstag, stadig er det skjøter som må pusses, overflater som må poleres, skjevheter som må jevnes ut. Men så vakkert! I mine øyne, som nå glir granskende frem og tilbake, opp og ned langs den høye sylindren av myke, nærmest frosne

kvinneformer, er det ingen tvil om at jeg har lykket med å gjenopprette essensen av henne, at det er hun som er her i værelset, fanget for all fremtid. (2000a: 402–403)

Protagonisten får så en følelsesmessig reaksjon på det kunstverket han selv har skapt: «For første gang har jeg klart å uttrykke følelsene mine i form og tekstur, og nå overvelder de meg med all sin kraft» (2000a: 403). Beskrivelsen av kunstverket er ikke bildet på det perfekte, eller ordnede, slik protagonisten til stadig forfektet gjennom sitt syn på design. Han sier selv at kunstverket er et uttrykk for sine egne følelser, og det vil si at kunstverket speiler noe i ham selv. Det kan peke tilbake på samtalene han og Sylvia hadde tidligere i handlingen, der Sylvia mener kaos og orden hører sammen, men at kaoset er noe man må være noe man søker i seg selv. Vil det si at Sigbjørn har konfrontert sitt eget ukontrollerbare kaos, og dermed klart å bruke de kaotiske kreftene til å skape noe? Når delene fra kvinnekroppen nærmest holder på å bryte ut av sylindren, blir det et bilde på bevegelse, der kaos får spillerom innenfor et kosmos. Selv om Sylvia er brutt ned og bygget om, er de kaotiske kreftene fortsatt til stede i kunstverket, derfor vil ikke kunstverket representere en temming av kaoset, eller et forsøk på å temme det. Da hadde ikke protagonisten klart å skape bevegelse i kunstverket, men det hadde heller blitt statisk og stivnet. På samme måte fungerer det sammensatte kaoset i *Pynt* på leseren, der vi er vitne til oppløsningen av et tilsynelatende etablert hele. Gjennom transtekstuelle forbindelser skapes det forbindelser der teksten nærmest forsøker å bryte ut av det etablerte kosmos – her forstått som romanens to permer – og viser tilbake til seg selv som tekst. Dette bildet kan sammenliknes med det protagonisten gir av kunstverket der delen fra kvinnekroppen nesten bryter ut av sylindren. Sånn sett blir det kaotiske kunstverket i *Pynt* en speiling av kunstverket *Pynt*, der vi er vitne til samspillet mellom tekst og verk som kaotisk.

Det kosmetiske kunstverket

Dette kapitlet utgjør neste trinn i lesningen av kunstverket i *Pynt*, og vil ha som mål å undersøke nærmere hvordan kunstverket kan leses som kosmetisk. Kapitlet begynner med en kort redegjørelse for hva som menes med «kosmetikk», for deretter å nærme seg handlingen i *Pynt* ved å peke på et overflate–dybde-perspektiv som stadig gjør seg gjeldende i romanen. Hva innebærer dette for lesningen av kunstverket? I kapitlet er det nødvendig å problematisere den kvinnelige karakterens rolle i handlingen. Forstår vi Sylvias karakter utover hennes kaotiske natur; er hun å betrakte som en muse, et begjærsobjekt, en vare, eller kan hun representere noe helt annet? Jeg ser særlig på hvordan protagonisten pusser opp, bearbeider og dekker til kvinnens kropp i skaperprosessen frem til reisingen av det ferdige kunstverket.

Kosmetikk

Etymologisk kan kosmetikk forstås som «kunsten å smykke, forskjønne» (Hoel 2015). Ordet går tilbake til det greske kosmos, og slik kan vi allerede spore en forbindelse fra foregående trinn i lesningen der kosmos stod sentralt. Gunnar Danbolt viser til ordets betydning, og at det betyr både helhet og skjønnhet (2015: 94). Vi finner igjen samme forståelse av ordets etymologi hos Philip Kuberski, som fremhever følgende:

If *kosmos* signifies both «order» and «ornament,» then its order must also be compromised by the notions of superfluity, decoration, and aesthetic illustration, even pleasure: the semantic distance between «cosmos» and «cosmetic» is radically abridged by their etymologies. (1994: 37–38)

Siden kosmos og kosmetikk er forbundet, kan vi knytte dette til en form for ordnet overflate. Det ornamentale og utsmykkede er en del av kosmos, et ordnet hele. Kosmetiske produkter brukes gjerne som et middel for å bevare eller for å fremheve skjønnhet (Hoel 2015). Det kan negative konnotasjoner, da man vil kunne forstå kosmetikk som noe som dekker over og skjuler (Hoel 2015). Spørsmålet er da hva man dekker over, og om det kan leses inn mot kaos? Hvorfor trenger det ordnede en form for utsmykking?

Tre steg til forbedring

Gunnar Danbolt har skrevet boken *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* (2015), hvor han ser nærmere på det han mener har preget samtidskunsten fra 1990 og frem til i dag. Det er kanskje ikke så rart at flere av kapitlene i boken dreier seg inn mot kroppens rolle i kunsten, og at han mener å kunne vise til tydelige endringer i vår kroppskultur, som også har satt sine spor i kroppsbildet i samtidskunsten. Danbolt skriver, med bakgrunn i etymologien til kosmetikk, at det er en kobling mellom sminke og kunst, og viser til Charles Baudelaire som skal ha understreket at kunst er i familie med det kunstige (Baudelaire i Danbolt 2015: 94). På bakgrunn av dette problematiserer Danbolt hva kunstens oppgave skal være: «er kunstens oppgave, akkurat som sminken, å forskjøne verkelegheita? Dekke over den og dermed forfalske den?» (2015: 94). Det vises til at i en tid hvor verdier knyttet til religion, familiestrukturer, politiske oppfatninger og liknende, er mer flytende, gjør det at identiteten har smuldret bort (Danbolt 2015: 94). Tilbake står kroppen.

Peter Thielst skriver om hva som har preget synet på den europeiske kroppen gjennom tidene, og viser til en kroppskultur som i dag kjennetegnes av en kropp som er gjenstand for målrettet forbruk, en kropp som er gjenstand for omfattende pleie og en kropp som er et middel for selvbekreftelse (1992: 78). Dette sammenfaller i stor grad med Danbolts forståelse av kroppens rolle i kunsten. Danbolt peker på tre steg til forbedring, der kroppen trenger: «oppussing (make-up-industrien), bearbeiding (plastisk-kirurgi) eller tildekking (klesindustrien)» (2015: 60). Dersom vi går inn i skaperprosessen finner vi spor av alle disse kroppslige forbedringene.

Protagonisten begynner prosessen med å betrakte, samt gjøre seg kjent med døde kvinnekroppens former.

[jeg] velter henne over på siden. Så tvinger jeg armene ned i en mer naturlig positur, opplever det nesten som å manipulere en av disse leddete dukkene man bruker for å tegne bevegelse i menneskekroppen. Snur henne igjen, på maven denne gangen. Blir slått av skjønnheten i geometrien hennes, oppdager små smilehull like under korsryggen. Stryker den vakre enden, ser at hun har ligger seg litt flat, men oppdager at jeg kan kna henne tilbake til en mer fullkommen form, som om kroppen har fått en perfekt plastisitet i sin siste fase før oppløsningen. Hun er perfekt å arbeide med.

Elisabeth Bronfen ser på estetiseringen av den døde kvinnekroppen i kunsten, og peker tilbake på Edgar Allen Poe, som bærer av utsagnet: «The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world» (Poe referert i Bronfen 1992: 59). Ser vi på tekstutdraget over, finner vi en estetisering av den døde kvinnekroppen. Estetiseringen går likevel utover det å betrakte den døde kroppen, her går protagonisten inn som omformer og omstøper av den døde kroppen. Vi er vitne til en kropp i oppløsning. I eksempel over er vi inne i plastisk-kirurgien, som blant annet understrekes gjennom ordet «plastisitet». Protagonisten inntreer først og fremst ikke i rollen som kunstner her, men heller som plastisk kirurg.

Jeg skifter til et par kirurghansker av plast og begynner med å smøre kroppen hennes inn med fett fra topp til tå. Det er et tykt, silikonholdig fettstoff av merkenavnet Linux, som blant annet benyttes som stukkmake. Jeg fjerner håret fra nakken og limer det til issen med noen klatter av fettstoffet. Holdet og ansiktet er jeg ikke interessert i, ikke i denne sammenheng [...] Når fingrene mine varmer opp fett, frigjøres en kjemisk og slett ikke ubehagelig duft.

Han fortsetter jobben med å omforme kroppen til den døde kvinnekarakteren. Her ser vi hvordan han tar på seg kirurghanskene. Det er lite som vitner om en kunstners skaperprosess i dette partiet av teksten.

Massen er gråhvit og perfekt i konsistensen, som en tynn keramikerleire. Denne lukter det ikke godt av, når sannheten først skal frem. Jeg begynner å dekke ryggen, baken, lårene og leggene hennes med den gråhvite substansen [...]

Kroppen er hele tiden gjenstand for de tre prosessene Danbolt viser til. Sylvias kropp pusses opp, bearbeides og dekkes til om hverandre i det som er et nært detaljert tekstparti i romanen, og som strekker seg over svært mange sider.

De nærmeste to timene laver jeg den ene avstøpningen etter den andre, helt til jeg har brukt opp hele kartongen. Jeg snur og vender på henne for å fange nøyaktig den vinkelen, den vridningen i en arm, den rundingen i overgangen mellom hofte, rumpe og lår. Nå har jeg et stort antall plastformer. Sylvia er på vei til å bli masseprodusert. (2000a: 394)

Før hun parteres blir Sylvia tatt avstøpninger av. Det nevnes i tekstpartiet at hun er på vei til å bli masseprodusert. Forbrukerkulturen henger sammen med de tre formene for

kroppslig forbedring vi er vitne til i tekstpartiene. Det er en kropp er gjenstand for forbruk, og som selv blir behandlet som et objekt. Protagonisten sammenlikner flere ganger prosessen med å tenke på organene som fiskeslo, eller minne seg selv på at slaktere tross alt gjør dette hver dag.

Bruken av materialer i skaperprosessen er verdt å merke seg, her mener jeg det er mulig å trekke en parallell til mytene, og da nærmere bestemt Pygmalion-myten. I Ovids *Metamorfoser* opptrer skulptøren Pygmalion i tiende bok, og inngår i rekken av Orfeus' sanger og fortellinger.²⁷ Motivet i myten er en kunstner, Pygmalion, og hans forhold til sitt eget kunstverk. I sin opprinnelige form blir Pygmalions statue omtalt som «an amazingly skilful statue in ivory, white as snow», og er laget av elfenben (Ovid 2014: In. 247–48). At hun er hvit som snø viser til en uskyld, men også manglende varme og liv. Når Pygmalion vender hjem berører han statuen, han merker at materialet forandrer seg, og hvordan dette foregår i flere ledd før statuen til slutt er blitt en levende kvinne. Ved et kyss berører han henne, og stiller spørsmålet «var hun varm?» (Ovid 2014: In. 280). Pygmalion berører kroppen hennes, og med det begynner en metamorfose hvor elfenben forvandles til voks. Victor Stoichita forstår voks som et materiale med symbolsk verdi, som hele tiden balanserer mellom liv og død (2008: 18). I myten fører Pygmalions berøring og bruken av varme til at voksen omformes, og hvor han nærmest skaper hennes kvinnelige former.

Sigbjørn bruker også ulike materialer for å ta avstøpninger av Sylvia og for å bygge henne inn i peisen. I løpet av denne prosessen forandrer den helhetlige kvinnekroppen seg til å bli masseprodusert i form av de ulike avstøpningene, før hun blir brutt ned og delt opp i biter. Sigbjørn er hele tiden bevisst på hvordan kroppen hennes forandrer seg, og omtaler henne blant annet som fiskeslo og rester. Han forsøker med dette å skape avstand til kroppen hennes, «Jeg klarer ikke å se på det jeg har foran meg som 'Sylvia' lenger» (Eggen 2000a: 398). Ved å distansere seg oppstår det også et brudd der den etiske dimensjonen blir forsøkt skjøvet til side, og der han omfavner skaperprosessen og den estetiske fokuset det innebærer.

²⁷ I den følgende gjennomgangen av Pygmalion-myten, har jeg tatt i bruk to oversettelser av Ovids *Metamorfoser*. Den ene er en engelskspråklig utgave utgitt på Penguin Classics, oversatt av David Reaburn, og med introduksjon av Denis Feeney, se Ovid 2014 i litteraturlisten. Den andre er en norskspråklig utgave utgitt på Aschehoug, med oversettelse av Trond Svånå, se Ovid 1973 i litteraturlisten.

I *Versions of Pygmalion* (1990) leser Joseph Hillis Miller en rekke litterære verker som versjoner av Pygmalion-myten, og trekker frem betydningen av den retoriske figuren *prosopopeia* som sentral i lesningene: «These stories are all versions of Pygmalion and Galatea, that is, stories in which the act of prosopopeia essential to any storytelling is overtly thematized, as when someone falls in love with a statue» (1990: 14). Skulpturen blir levendegjort gjennom tropen *prosopopeia*, for eksempel der Pygmalion sammenlikner skulpturen med en vakker pike.²⁸ Pygmalion tilegner det døde egenskaper som kun den levende har. I myten er det likevel først ved hjelp av gudommelig innblanding – etter Venus besjeler kunstverket – at skulpturen går fra å være noe ikke-levende til å bli levende. Under Venus' festdag ofrer Pygmalion sin gave, og henvender seg til gudene og ber om en hustru som «er lik min elfenbensjomfru!» (Ovid 1973: 83). På denne måten blir Pygmalions begjærsobjekt levende, selv om han aldri ba direkte om at det var statuen han ønsket levendegjort. Stoichita påpeker at det er Venus selv som leser Pygmalions usagte ønske dithen at han vil at statuen skal vekkes til live (2008: 16).

Gjennom Pygmalions berøring forandrer skulpturen form, og metamorfosen er et faktum, der solide elfenben blir mykt som voks, og til slutt kjenner skulptøren hennes bankende årer.

[Han] bøyde seg ned for å gi den et kyss, og syntes å merke
at den var varm; han kysset igjen og strøk over brystet
med sine hender, og brystet ble mykt ved denne berøring.
[...]
Se — hun lever, og under hans hånd er det bankende årer!
(Ovid 1973: 83)

I myten som helhet er det et komplekst forhold mellom kunst, religion, begjær og virkeligheten som settes i spill. Myten tar opp forholdet mellom det kunstige og virkelige, der de to smelter sammen og glir over i hverandre. Alt dette tar form og formidles gjennom en litterær tekst, og som Stoichita understreker er det verken Pygmalion eller Venus som står for transformasjonen, men teksten selv (2008: 20). I så måte innehar myten et metaperspektiv og en kommentar til litteraturens funksjon; det litterære kunstverket er lik skulpturen, og gjennom språket ligger det et potensiale for

²⁸ *Prosopopeia*: «Klassisk retorisk trope som betegner at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper», for utfyllende beskrivelse, se Lothe, m. fl. (2007: 181).

forvandling som forteller noe om kunstens virkelighetsgjengivelse (mimesis). Hva representer kunstverket, og hva kan det fortelle oss om forholdet mellom kunsten og virkeligheten? Hvor langt har en kunstner rett til å gå for å skape et kunstverk? Hva skjer når en kunstners begjær etter sitt eget kunstobjekt tar overhånd?

Det er mulig å hevde at *Pynt* spiller på noe av det samme og at det foregår en slags reversering av denne myten. For Sigbjørn oppleves det nødvendig å ta i bruk den døde kvinnekroppen for i det hele tatt å muliggjøre en skapelse av kunstverket. I Pygmalion-myten blir det døde levende, mens det i *Pynt* blir en reversering fra levende til død:

Å oppleve henne som form, frigjort fra personlighetens distraherende geberder, åpner en ny dimensjon i min kjærlighet til henne [...]. Jeg liker ikke å tenke på henne som «død» – for opptrer ikke denne kroppen som ubestridt levende? – hennes subjektive tid har bare opphørt. Nå fremstår hun som objekt for meg. Er ikke dette en av kjærlighetens forutsetninger? Er det ikke slik at det i like stor grad er objektet vi elsker? (Eggen 2000a: 392)

Sylvia blir frigjort for form og dekonstruert, før delene av henne blir bygget inn i peisen. Dette blir et ekstremt bilde på den estetiseringen av kvinnekroppen som Poe viser til. Går vi tilbake til Danbolt finner vi tildekking i flere ledd av prosessen. Først ved at delene av den døde kvinnen legges i poser, for deretter å bygges inn i peisen. Avstøpningen som kommer til syne i peisen er nettopp det, en etterlikning av kroppsdelene til den døde kvinnen. Kvinnen i seg selv er tildekket.

Hva slags rolle er det kvinnekarakteren har i *Pynt*? Kan vi betrakte henne som en muse? Unni Langås viser til Sylvia Yvonne McCullar som kommer med følgende påstand om musen:

As a physical and spiritual being (woman) becomes the impetuous towards the creative artistic process in which the man indulges. That is the entire scope of her role, the reason for her existence. Apart from this she assumes no individuality and no identity. In spite of the pedestal upon which she is firmly placed by the Romantics, she becomes a statue without life, a representative, essentially, of the man's desire to glorify himself. (S. Y. McCullar referert til i Langås 2004: 23–24)

I den innbilte samtalen protagonisten har med Sylvia, opphøyer han henne som en inspirasjonskilde: «Så når jeg snur ryggen til alt dette, er det med en følelse av frihet jeg aldri før har kjent. Og helt i sentrum av denne friheten fins du, en ordentlig, vakker og levende kvinne [...] I blikket ditt kan jeg speile mine egne øyne og oppdage et nytt perspektiv» (2000a: 274). Her ser vi hvordan protagonisten speiler seg selv i den kvinnelige karakteren. Problemet her er bare at karakteren ikke er til stede i det hele tatt, så speilingen har ikke funnet sted. På sett og vis kan hun sies å fungere som en muse, da hun vekker kreativiteten og de underliggende kreftene i Sigbjørn, og dermed gjør at han evner å skape. Likevel er det i større grad snakk om at Sylvia fremstår som et begjærsubjekt. Begjæret er noe som driver protagonisten til å oppsøke den kvinnelige karakteren. Peter Brooks skriver om begjærets plass i litteraturen:

In modern narrative literature, a protagonist often desires a body (most often another's, but sometimes his or her own) and that body comes to represent for the protagonist an apparent ultimate good, since it appears to hold within itself—as itself—the key to satisfaction, power, and meaning. On the plane of reading, desire for knowledge of that body and its secrets become the desire to master the text's symbolic system, its key to knowledge, pleasure, and the very creation of significance. (Brooks 1993: 8)

Dersom vi leser protagonistens begjær for den kvinnelige karakteren, og overfører det til leserens begjær etter å mestre teksten symbolske system, er det i realiteten kaoset vi begjærer, eller begjæret etter oppløsningen. Det kosmetiske kunstverket står som et tegn i tiden, som en påminnelse om den prosessen den kvinnelige karakteren har gått gjennom for å bli til et kunstverk. I prosessen er hun redusert til et dødt dyr på slaktebenken, som skal parteres for så å bli distribuert. Kunstverket peker derfor i retning av noe kunstig, der noe skjuler seg under overflaten.

Det kristne kunstverket

Som siste ledd i tre-trinns-lesningen fokuserer jeg her på hvordan romanen muliggjør en lesning av kunstverket som kristen-symbolsk. Det er særlig tre aspekter som gjør seg gjeldende i en slik lesning, henholdsvis protagonistens rolle som skaper, oppstandelsen og renselsen. I handlingen er vi vitne til den hvordan den kvinnelige karakteren brytes ned for å kunne bygges inn i et kunstverk. Kan dette leses som en form for oppstandelse? Hva slags oppstandelse er det i så fall snakk om, og hva innebærer det for vår lesning av kunstverket i romanen? I kapittelet vil jeg først ta i betraktning protagonistens familiebakgrunn og hans behov for terapi. Her står «det røde» som en sentral påminner om noe protagonisten har undertrykt. Dette er av betydning da romanen ender med at protagonisten feller en tåre på puten, noe som gjør det nødvendig å ta i bruk katarsis-begrepet. Er det slik at protagonisten opplever katarsis, og hva slags renselse er det i så fall snakk om?

Det røde

Protagonistens fortid og familiebakgrunn er noe vi kun får vite om gjennom bruddstykker underveis i handlingen. Sigbjørn går til psykologen Frode Reiss: «Det forholder seg slik at jeg går til Frode for å prøve å få orden på ting som har skjedd meg i barndommen» (2000a: 130). Navnet Frode fungerer som en allusjon til Freud, og Reiss som en allusjon til Reich. I et tilfelle er vi vitne til psykologtimen protagonisten har med Frode, og Sigbjørn vurderer som vanlig værelsets karakter: «[jeg hadde foretrukket] om Frode hadde anskaffet en klassisk Sigmund Freud-sjeselong, gjerne i hud. Følelsen av å bli analysert hadde blitt mye sterkere da, innbiller jeg meg» (2000a: 227). Allusjonen til Freud underveis i handlingen blir en banal og ironisk påminnelse om protagonistens sinnstilstand. I romanen blir det røde brukt som et referansepunkt i handlingen, og et stadig tilbakevendende element.

Det er to steder det røde fremstår som viktig for handlingen. Det første er når Sylvia og Sigbjørn samtaler om sistnevntes familiebakgrunn.

- Jeg er fire eller fem, og hele veggen er rød.
- Av hva da? Blod?
- Ja, det er blod. Men først ser jeg at det er rødt. Farven kommer først, hvis du forstår hva jeg mener. Det er bare farven jeg virkelig *husker*.

[...]
– Hvem sitt blod er det?
– Det er faren min. De har tatt ham ut [...] Jeg hørte smellet, men moren min sa at vi skulle holde oss på rommene våre, min bror og jeg.
[...]
– Dette har jeg aldri fortalt til noen. Ikke til Cathrine, og ikke til terapeuten min.
(2000a: 311)

I tekstutdraget får den kvinnelige karakteren rollen og funksjonen som terapeut der hun samtaler med protagonisten om hans bakgrunn. Det røde fungerer som en påminnelse om det som ligger tilbake i tid, og som knyttes til en vond hendelse. Leseren kan imidlertid ikke ta fremstillingen for gitt, for ved en senere anledning sier Cathrine at faren til Sigbjørn har ring med ønske om å treffe sønnen. Der det røde i tekstutdraget knyttes til farens død, er det tydelig at det ligger mer bak.

Slik jeg leser det røde, er det mer et tegn på Sigbjørns undertrykte krefter som skaper, og hans undertrykte kaotiske natur. Når dette først kommer til overflaten, er det rått og brutalt:

Med Shiva, Ødeleggeren, dansende foran meg på skrivebordet, begynner jeg å tegne former og ting jeg ikke har greid å forestille meg tidliger [...] Jeg kan bare høre Shiiiva hviske meg i øret: «Brenn, Sigbjørn! Knus, Sigbjørn! Ødelegg, Sigbjørn!» For aller første gang kjenner jeg hva det røde betyr. Jeg har endelig greit å trenge bak det.
(2000a: 340)

Det røde blir et bilde på hans kreativitet og evne til å skape. Med oppfordring fra de hinduistiske gudene fører dette til voldshandlingen kort tid seinere.

Oppstandelsen

I forlengelsen av min diskusjon omkring romanens meta- og intertekstuelle forhold i romanen, ønsker jeg nå å fokusere på kunstverket innenfor kunstverket.²⁹ Jeg mener en lesning av kunstverket i *Pynt* som en ekfrase er nødvendig om vi skal diskutere hvorvidt vi er vitne til en oppstandelse med reisningen av kunstverket eller ikke.³⁰ I *Pynt* får Sylvias oppstandelse en sentral rolle, og Sigbjørn uttrykker et ønske om kontroll i det

²⁹ Se kapittelet «Kunstverket *Pynt*».

³⁰ Ordet «ekfrase» (av det greske *ekfrasis*) er beskrevet, av Lothe, Refsum og Solberg i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, som en «detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller en litterær tekst» (2007: 48).

han tenker om Sylvia at: «jeg skal bevare deg for alltid» (Eggen 2000a: 387). Han omtaler peisen som Sylvias endelige hvilested, «Alt i alt er den nye peisen jeg ser for meg, ikke annet enn en variasjon over den forrige, [...] Den blir nå Sylvias sarkofag» (Eggen 2000a: 400). For Sigbjørn er det tydelig at peisen representerer mer enn bare et sted hvor døden er til stede, det er selve monumentet som binder liv og død sammen. «Nå er hun borte. Jeg har bare noen rekker igjen å mure, så kan jeg begynne å la henne gjenoppstå» (Eggen 2000a: 401).

Prosesen omkring gjenoppstandelsen er beskrevet i detalj der han danner et bilde av sitt eget kunstverk som noe hellig, «Man får nesten lyst til å omfavne den, man kjenner et begjær etter selv å kunne tre inn i betongen og ta del i oppstigningen sammen med henne, å sveve mot taket i spiral, mellom evighet og evighet» (Eggen 2000a: 403). Tanken om det hellige som ligger i gjenoppstandelsen, bindes sammen med det som ligger iboende i kunstverkets natur – nemlig muligheten for å bevare. Den betalte beskrivelsen av kunstverket i romanen fungerer derfor som en ekfrase, som peker tilbake på kunstverket *Pynt*. «Ingen kvinne, ikke på mange århundrer, har fått et monument som Sylvias» (Eggen 2000a: 403). Dette monumentet er kunstverket han selv har skapt. Peisen er kunstverket, men i kraft av sin funksjon skaper det direkte assosiasjoner til flammer. Som Sylvias endelige hvilested blir peisen også som et krematorium å betrakte. Den kvinnelige karakteren blir brutt ned som kvinne, men gjenoppstår som kunstverk. I likhet kan dette peke tilbake på *Pynt* som verk, da den foregir å være et «designobjekt», men ønsker å gjenoppstå som kunstverk og roman i møte med leseren.

Erkjennelse og vendepunkt

Kapittelet som strekker seg fra side 271–276 har heksagram 49 som symbol, som står for «gjennomgripende forandringer».³¹ I så måte gir heksagrammet antydning om at et vendepunkt eller en form for erkjennelse vil finne sted her, i det minste vil vi kunne forvente en hendelse som er av betydning for handlingen og protagonisten. I kapittelet kastes vi rett inn i handlingen der vi befinner oss i protagonistens leilighet, og er vitne til en samtale mellom ham og Sylvia. Sigbjørn sier følgende:

³¹ Se vedlegg to for heksagram.

Jo, jeg har funnet ut at tiden er inne for å tenke nytt. Det er så mye jeg har oversett (...) du har fått meg til å erkjenne hva som er galt med verdensbildet mitt. Du er viktigere for meg enn du noensinne kan greie å gjette, fordi du representerer et nødvendig vendepunkt. (2000a: 271)

Protagonisten peker på at han har gjennomgått en form for erkjennelse. Det som er interessant her er hvordan Sylvia knyttes til et tekstanalytisk begrep: vendepunkt. På denne måte virker det nesten som det er teksten selv som skriker «her er vendepunktet», men dette er altså fortellerens ord. Er tekstplasseringen virkelig tekstens vendepunkt? Da vi vet at vi har med en upålitelig forteller å gjøre, må vi stille oss kritiske til hvorvidt den følgende tekstplasseringen kan omtales som et vendepunkt. Det er her Sylvia som knyttes til vendepunktet for fortelleren, så da må vi utforske videre hvordan den kvinnelige karakteren kan betraktes som et vendepunkt for protagonisten:

For det første er det slikt at jeg har utestengt uhyre viktige impulser fra livet mitt. Det handler om mange ting, men de aller viktigste er det spontane og intuitive. Et sted inne i meg fins det voldsomme krefter, skapende krefter, og jeg har aldri latt disse komme ordentlig til overflaten. (2000a: 271–272)

Her ser vi hvordan protagonisten viser til noe i seg selv som undertrykt. Dette kan henge sammen med det røde som ble tatt opp innledningsvis i dette kapittelet. Protagonisten forholder seg til overflate–dybde-perspektivet her, noe han ikke har forhold seg til tidligere. Kreftene han tar opp blir påpekt å være voldsomme, men merk også, skapende. Er det her protagonisten for første gang gir uttrykk for et ønske om å skape et kunstverk, et ønske om å være kunstner?

Jeg har forsøkt å avgrense meg strengt fra alle ting som har med det subjektive og spontane å gjøre, i en slik grad at jeg føler at jeg har forsøkt å stå utenfor livet selv ... Der jeg har søkt meg mot nøkternhet og objektivitet, har jeg i virkeligheten forsømt det levende, det pulserende, det ekte (...) Det jeg har gjort og lavet har derfor blitt fullstendig sterilt, og gjennom dette har jeg selv blitt steril – steril i betydningen *ufruktbar*. (2000a: 272)

Protagonisten forklarer her hvordan han har latt det innledende verdensbildet som ble presentert i denne undersøkelsen, styre livet hans. Ønsket om å fremstå objektiv og nærmest selvutslettende i jobben som interiørdesigner, har fungert, men det har også fått

tilbakevirkende kraft ved at han har undergravet det subjektive. Han beskriver dette som å stå utenfor livet selv, hvor han sammenlikner denne opplevelsen med å ha blitt steril. Her er det snakk om sterilitet og ufruktbarhet i overført betydning, der det i realiteten er snakk om kreative skaperevner. Det er altså med ønske om å bli en skapende kunstner han nå kommer med sin erkjennelse.

Nå vil jeg satse på følelsene, la dem ta meg dit jeg må, selv om dette kan bli både uhyggelig og opprivende for meg. (2000a: 273)

Du har fått meg til å bli en annen, eller til å oppdage sider ved meg selv som har vært begravd (...) Det innebærer blant annet at jeg skal gå en helt ny vei, en vei som jeg hele tiden har trodd har vært stengt for meg; jeg skal bli *kunstner*. Jeg vil slippe taket i formenes funksjonalitet, for funksjonalitet er ikke lenger nok i seg selv, men vie meg til å lokke frem deres skjønnhet, deres subjektive vesen. Når jeg nå ser meg rundt i miljøer jeg har skapt, oppdater jeg noe nytt og ubehagelig i tingene jeg har dyrket, disse vakre, strenge og funksjonelle tingene; *de er pynt*. De betyr ingenting, de har slett ikke noe språk. De er der bare for å behage øyet, inngi en trygghet og stabilitet som jeg inntil helt nylig har trodd har vært livsnødvendig for meg. Blendverk! (2000a: 274)

Han henvender seg til den kvinnelige karakteren, og lar henne få æren for de gjennomgripende forandringene protagonisten nå mener å gjennomgå. Denne delen av tekstpassasjen innehar en religiøs funksjon, for det virker nærmest som vi her er vitne til protagonisten som skrifter for sine synder og forsøker å gjøre bot. Med det avviser han sitt tidligere verdensbilde, og peker tilbake de gjenstandene han har dyrket som ubetydelige. Protagonisten bruker ordet «dyrket» noe som forsterker inntrykket av at dette har en religiøs dimensjon. Gjenstandene har vært erstatning for det religiøse, og i gjenstander og konsum har protagonisten forsøk å finne mening han ellers ikke har funnet i et samfunn hvor verdier er i forfall. Han peker på sitt eget verdensbilde som et blendverk, og viser til at det han har omgitt seg med ikke har noe språk. Det blir som ord uten noen symbolsk mening, ord som er, men som ikke viser til noe.

Vi må avvise løgnene og forstillelsen og ta konsekvensene av det som brenner inne i oss selv, og mellom oss. Det er den eneste veien til frihet og sannhet, og til det sterke nye språket du og jeg skal lære å snakke sammen. (2000a: 274)

Med denne siste delen av erkjennelsen, ser vi hvordan protagonisten nå beveger seg i retning av det kaosmotiske. Ved å søke en form for tilgivelse, har han nå innsett at det kreves en dialog. Språket blir det sentrale her, og den dialogen det pekes i retning trenger ikke bare bety et ønske om samspill mellom kaos og orden, men kan peke i retning av *Pynt* som roman, der romanens dialogiske potensiale blir opphøyd.

Problemet med denne tekstpassasjen er ikke erkjennelsen i seg selv, men snarere at det er en innbilt samtale. Plutselig går det opp for protagonisten at Sylvia ikke er der i det hele tatt, og at han har hatt denne samtalen med seg selv. Kan det være noe vendepunkt da? I tekstpassasjen gir protagonisten fortsatt uttrykk for undertrykte følelser som nå endelig kommer til overflaten, og han kommer med et ønske om å utforske sine skapende krefter. Selv om samtalen ikke har funnet sted med karakteren Sylvia til stede, har protagonisten like fullt hatt samtalen med seg selv. Siden dette dreier seg om noe undertrykt i jeg-et selv, blir ikke vendepunktet redusert av den grunn. Spørsmålet er bare om vi kan spore noen faktisk endring hos protagonisten, og dersom vi betrakter denne passasjen som et vendepunkt, betyr det at det også må være et katarsis til stede?

Tårer og kinesisk vanntortur

I romanen skapes det en forbindelse mellom Sigbjørns tårer og referanser til kinesisk vanntortur. Siste setning i boken er: «En tåre på puten, som den første dråpen i vårregnet vi kan vente hvilken som helst dag. Eller som i kinesisk vanntortur» (Eggen 2000a: 426). Kinesisk vanntortur blir satt opp mot vårregnet og skaper et kontrastfylt bilde – spørsmålet er hvorvidt Sigbjørns tårer kan symbolisere en form for katarsis?

Katarsis kommer av gresk og betyr renselse. Katarsis knyttes til tragedien og kan ses på som en form for temperering av følelser, eller en balanse i sinnet (Lothe m. fl 2007: 105–106). Dersom katarsis knyttes til gjenoppretning av orden – betyr dette at Sigbjørn har gjenopprettet en form for balanse? Når tårer sammenstilles med kinesisk vanntortur virker det som om tårene i seg selv representerer dryppet som utløser det psykiske ubehaget ved denne type tortur. Fra et tidligere parti i boken feller Sylvia en tåre, og Sigbjørn påpeker at «Hun feller tårer for meg [...] Den er talende nok. Jeg kan se kjærligheten mellom oss speile seg i denne tåren» (Eggen 2000a: 297). Tåren i siste setning av romanen blir et symbol på noe mer; den er en påminnelse om Sylvia. Rett

forut for at Sigbjørn feller tåren hører han Whitney Houston fra etasjen over. Ved flere tidligere anledninger i handlingen reagerer Sigbjørn på denne sangen, ettersom den minner om Sylvia.

Kinesisk vanntortur blir nevnt en annen gang i romanen, her fungerer den som et frampek på hva som skal skje senere. Sigbjørn blir satt på vent da han ringer til drosjesentralen, plutselig hører han Houston-sangen bli spilt: «Det tar en stund før jeg kjenner den igjen, men så tar den form og blir til kinesisk vanntortur» (Eggen 2000a: 347). Sangen fremkaller altså visse assosiasjoner for Sigbjørn, og knyttes til Sylvias vesen. Det er en dobbel betydning i denne passasjen der sangen fremprovoserer en følelsesmessig reaksjon; på den ene siden misliker han Sylvia fordi hun representerer kaos, men på den annen side klarer ikke Sigbjørn å løsrive seg fra besettelsen og dragningen til henne. Sigbjørns drives fremover av begjæret etter Sylvia, men i realiteten er det en form for tap av kontroll som ligger i de handlingene han utfører.

Vender vi tilbake til slutten av romanen kan tårene forstås som en ettervirkning av hendelsene med Sylvia. Handlingene hans er uopprettelige, og han kan umulig gjøre om på dem; alt etterpå er en bekreftelse på det han har gjort. Dersom vi tar i betraktning protagonistens virkelighetsoppfatning, der vi ikke kan vite med sikkerhet om voldshandlingen egentlig fant sted, kan slutten romme en annen tolkning: Han hører Houston-sangen, men den blir ikke en påminnelse om Sylvia, men heller en påminnelse om de stadig psykotiske tilbakefallene. I kinesisk vanntortur er torturen selve uvissheten om når dryppene kommer, ikke dryppene i seg selv. På samme måte kommer ettervirkningene som drypp når Sigbjørn minst aner det. Sånn sett vil ikke tåren på puten innebære en renselse.

Tilbake til kunstverket *Pynt*

Der kapittelet «Kunstverket *Pynt*» utforsket sammenhengen mellom romanens innhold og dens utsmykking, søker dette kapittelet å vende tilbake til «Kunstverket *Pynt*». Her rettes fokuset mot tendenser i tiden. I kapittelet utforsker jeg menneskesynet slik det kommer til uttrykk i romanen, før jeg drøfter hvilken betydning den overskridende voldshandlingen har i handlingen. Til slutt går jeg nærmere inn i to tekstpassasjer fra boken, der jeg i den ene ser på spørsmålet om skyld, og i den andre betrakter protagonistens syn på sin egen virkelighet. Dette utgjør analysens avsluttende kapittel, og vil peke i retning av denne undersøkelsens siste tekstdel, «En roman i opposisjon til forbruksvaren», der jeg forsøksvis vil antyde noe om *Pynt* som roman.

Tendenser i tiden

Flere teoretikere har forsøkt å sette ord på tendenser som har satt preg på samfunnet i tiden fra 1990-årene og frem til i dag, deriblant Anthony Giddens og Zygmunt Bauman. Giddens peker i retning av en senmodernitet, mens Bauman omtaler det som en flytende modernitet. Modernitet og postmodernitet er andre begreper som går igjen når teoretikere omtaler tiden vi nå befinner oss i. Det vises blant annet til hva forbrukersamfunnet gjør med individet, og hvordan den økende medieuttrekningen også fører til at vårt forhold til tid og rom utfordres (Fibiger og Lütken 2003: 459). Det som før var holdninger og verdier vi holdt fast ved, er i oppløsning – alt flyter, og dette preger individet i den flytende modernitet, eller i senmoderniteten. Bauman skriver følgende om konsum- og forbrukerkulturen:

Dagens forbruksmentalitet dreier seg imidlertid ikke lenger om å tilfredsstille behov – ikke en gang de mest sublime, opphøyede [...] identifikasjonsbehovene, eller selvsikkerhet i forhold til å føle seg «adekvat» nok. Det er blitt sagt at forbrukeraktivitetens *spiritus movens* ikke lenger er et målbart sett uttalt behov, men *begjæret* – et mye mer flyktig, luftig ubestendig fenomen enn «behovet», og som ikke viser tilbake til noe annet; det er et selv-skapt og selv-drevet motiv som ikke trenger noen annen rettferdiggjørelse eller «årsak» (Bauman 2006: 95).

Bauman hevder altså at det ikke lenger dreier seg om å tilfredsstille behov, men at det er begjæret vi lar oss styre av. Begjæret er flyktig, umettelig, og det driver oss, skriver

Bauman, noe som gjør at vi «‘shopper’ etter de ferdighetene vi trenger for å tjene til livets opphold» (2006: 95–96). Dette skaper et samfunn med tilsynelatende endeløse mål, hvor individet oppfordres til å være forbrukere heller enn produsenter (Bauman 2006: 97). Det er altså her begjæret kommer inn, ved at vi som forbrukere stadig styres av det flyktige, speiler det også vår egen identitet. Bauman utdyper hvordan identitet fungerer i et samfunn hvor alle er forbrukere:

Nå vi snakker om identitet, har vi en svak forestilling om harmoni, logikk, konsistens i bakhodet: alle disse tingene som flyten i vår egen erfaring så grovt og vederstyggelig synes å mangle – til vår egen fortvilelse. Søken etter identitet er en stadig kamp for å stoppe eller forsinke flyten, få væsken til å størkne, gi det formløse form [...] Identiteter synes bare å være faste og solide når man ser dem i et glimt, fra utsiden. Den fastheten de måtte ha når de betraktes fra innsiden av ens egen biografiske erfaring, synes å være skjør og sårbar og blir stadig revet i stykker av skjærende krefter som avdekker hvor flytende de er [...]. (1996: 104–105)

Her er det snakk om en flyktig identitet, der overflateperspektivet spiller inn. Det indre og det ytre blir stilt opp mot hverandre, og det presiseres at identiteter virker mer solide når man betrakter dem utenfra. Som forbrukere bidrar vi til å holde overflateperspektivet ved like, der vi stadig begjærer det nye, enten det er i form av gjenstander, kunnskap, eller de forbindelsene vi søker med andre mennesker. Gjennom et stadig umettet begjær skapes en illusjon av at det vi omgir oss som forbrukere gir det formløse form, men vi pleier bare overflaten. Dette preger protagonisten i *Pynt*, men kanskje mer interessant understreker språket i romanen at vi nå befinner oss i en tidsalder hvor konsumet av varer og merker er en del av individets hverdag, og dermed glir inn som en naturlig del av den narratologiske fremstillingen, og dermed blir et fortellerteknisk grep. Utgivelsen av *Pynt* i 2000 markerer overgangen til et nytt århundre, men viser også til minimalismen som stod sterkt siste halvdel av 90-tallet. Handlingen i romanen er satt til 1998/1999, og minimalismen som blir forfektet av hovedkarakteren står i sterk kontrast til hvor utsmykket boken er med tanke på detaljer. Per Thomas Andersen skiller mellom to ulike estetiske tendenser han mener preget 90-tallslitteraturen, disse har utgangspunkt i «språkets flom eller knapphet» (2001: 565). Torgrim Eggen tilhører den førstnevnte tendensen da forfatteren *smykker* romanene sine

med referanser, og i så måte oppfyller han bokens tittel; ettersom innholdet er *pyntet* med en mengde av fakta og referanser.

I *Gjeld* (1992), Eggens debutroman, kan man finne samme tendens. I løpet av romanens første par sider kan vi allerede spore en språklig maksimalisme som preger beskrivelsene og detaljene:

Encyclopedia Britannica? Strengt tatt er det vel ikke helt nedbetalt, men i helvete – det er enogtjue bind innbundet i indrefilet. Jeg har minst betalt to tredjedeler, så det er mitt. Ny pris er 17.000; det skulle gi 10.000 fra riktig person (...) Jeg har en *tabriz*, et persisk gulvteppe med nesten en halv million knuter pr. kvadratmeter. Det bør være verdt noen tusenlapper. Og så kjøkkenutstyret, da (...) Mikrobølgeovnen har jeg aldri hatt bruk for, annet enn til å koke pulverkaffe og temperere kattermat. Det er en tre år gammel Phillips – 2000 kroner? Jo, det burde jeg få (...) Resten er krimskrams (...) Objekter. *Maya*. Begrepet er forøvrig sanskrit, et språk som i dag forstås av rundt 40 mennesker i verden. *Maya* betyr omtrent «den målbare verden». (1992: 11–13)

I *Litteraturens veje* vises det til en tendens der det på 90-tallet utkommer flere romaner med encyklopedisk karakter (Fibiger og Lütken 2003: 470).³² Både *Gjeld* og *Pynt* er preget av en encyklopedisk karakter og stil, der fakta og referanser får stor plass. Den encyklopediske karakteren kan fungere som en strategi for – og et forsøk på – å organisere det romlige universet man befinner seg i (Eco 1989: 8).³³ Handlingen i *Gjeld* er lagt til 1991, der hovedkarakteren Jørgen Wiiks økonomiske fall og massive gjeld kan leses som et oppgjør mot jappetiden. I romanutdraget på forrige side beskriver Wiik en mengde av de objektene han selv omkranser seg med, deriblant en mikrobølgeovn, et persisk gulvteppe og leksikon. Wiik er ingen minimalist, og sånn sett fremstår han som ulik fra *Pynts* protagonist. Likevel er det flere likhetstrekk mellom de to romanene: formmessig er begge preget av en språklig maksimalisme, og denne maksimalismen

³² Bakgrunnen for denne tendensen, i dansk kontekst, vel og merke, begrunnes blant annet med en voldsom og økende interesse for «såkaldt hårde 'facts'»: Første bind av nationaleksikonet *Den Store Danske Encyklopædi* utkommer, underholdningsbransjen viser interesse for spørreprogram og brettspill som baserer seg på kunnskap (Trivial Pursuit, *Jeopardy*), og dannelsesbegrepet i skolen og samfunnet preger den offentlige debatten (Fibiger og Lütken 2003: 470). I litteraturen, ikke bare i dansk sammenheng, gjør dette seg gjeldende ved å stille krav til den dannede leser; der kulturelle referanser, fakta og viten får plass.

³³ Umberto Eco leser dette tilbake til middelalderen, og forstår encyklopediaen som et forsøk på å kategorisere og strukturere virkeligheten på for å gjøre den mer håndgripelig og oversiktlig. Han peker på hvordan tidlige poeter bruker lister med detaljerte beskrivelser som en strategi for å beskrive omverdenen (se Eco 1989: 8–10).

speiles også i forbrukskulturen romanene skildrer. Hovedkarakteren Sigbjørns forbruk er forbundet med dyre, eksklusive designobjekter, mens protagonisten i *Gjeld* har hatt et forbruk hvor summen av mange enkeltobjekter har generert en høy gjeld.

I utdraget fra *Gjeld* omtales tingene som objekter og lenkes til begrepet «Maya», som også er navnet på romanens første kapittel. «Maya» knyttes til hinduistisk filosofi, og fra sanskrit er det gjerne oversatt med «illusjon» (*Encyclopædi Britannica*, s.v. «Maya»). Ordet «illusjon» gir gjerne negative konnotasjoner som (syns)bedrag og innbilning. Når tingene, eller objektene knyttes til begrepet «Maya», slik som i utdraget fra *Gjeld*, muliggjør det en tolkning av at tingene vi omgir oss med bidrar til en økt illusjon. Som beskrevet tidligere i prosjektet finner man påskriften «En roman om de nære ting» på baksiden av omslag til *Pynt*, som er en direkte referanse til sangen «De nære ting». Spørsmålet er om påskriften også peker tilbake til *Gjeld*, da denne romanen, i likhet med *Pynt*, tar opp problemstillinger knyttet til forbruk og konsum?

I *Gjeld* vises det også til de nære ting, dog med en litt annen formulering: «[Jeg] må kvitte meg med tingene hvis jeg noensinne skal bli fri. Tingene må vekk. Men så er det de *nære* døde tingene [...]» (1992: 12). For hovedkarakteren Wiik er tingene blitt en markør for egen identitet, og ved å omgi seg med en rekke unødvendige objekter ivaretas illusjonen, for tingene symboliserer i realiteten den voksende gjelden han har pådratt seg. Wiik understreker selv at det er gjenstandene som bidrar til livshjulet eller *samsara*: «*Samsara* er syklusen av lidelse, død og gjenfødelse, av frister, avdrag og utsettelse – en evig runddans med tingens tyranni» (1992: 12). Tingene må vekk, sier Wiik, men likevel er det flere objekter han beskriver som *nære* døde ting, som han ikke vil kvitte seg med. I den nevnte sangen knyttes lykken til «de nære ting», der man oppfordres til å søke i det nære fremfor å flakke endeløst for å oppnå det man ønsker. Fra sangen kan man lese en skepsis mot et omflakkende, hvileløst jag, og man blir anmodet om å stoppe opp. At *Pynt* omtales som «en roman om de nære ting» fremstår ironisk, da hovedkarakteren forfekter en materialistisk livsstil hvor objektene han omgir seg med gjør at han i realiteten unngår det nære. I *Gjeld* er protagonisten selv klar over at tingene hindrer hans frihet, men han velger likevel å opphøye betydningen av visse objekter i sitt eget liv. Når disse objektene blir omtalt som «de *nære* døde ting», virker synet på materialisme og konsum i romanen – akkurat som i *Pynt* – som ironisk ment.

I *Pynt* fremstår fortellemåten som tradisjonell og lineær, og det er lite språklig eksperimentering, rent bortsett fra den språklige maksimalismen som allerede er blitt nevnt (men den forstås mer som et fortellerteknisk grep). Romanens kapitler er korte, og vi hopper fra en episode til den neste. Romanen fremstiller et samfunn hvor produksjons- og markedskreftene styrer. En rekke gjenstander blir beskrevet; produkter som ble produsert på 90-tallet, først med begeistring og egenart, deretter som masseprodukter. Et av produktene som blir omtalt i romanen er Philippe Starcks *Juicy Salif*, som gikk fra å være «[...] et forfriskende innslag [...]», til å bli upraktisk og kitsch noen år seinere (Eggen 2000a: 27). Sigbjørns miljø er preget av fokuset på forbrukerkultur og konsum, der markedet hele tiden krever noe nytt.

I romanen nevnes flere sentrale skikkelser innen kunst- og designverden, blant andre Damien Hirst, Ludwig Mies van der Rohe og H. R. Giger. Alle tre kjennetegnes ved særegne kunstuttrykk innenfor ulike arenaer de siste tiårene. Den informasjonen leseren får om disse personene fungerer på ulike plan: den forteller oss noe om protagonistens syn på omgivelsene og hva som har inspirert hans tankemåte, men informasjonen plasserer også romanen tydelig inn i tiden handlingen foregår i, og skaper et rikt referanseunivers. Flere steder i handlingen nevnes også overgangen til det nye årtuset, særlig diskuteres det i detalj der Sigbjørn er i møte med AlfaNor-Kjøkken A/S for å presentere grovskissene til et kjøkkendesign. Diskusjonen kretser omkring hvordan kjøkkenet eventuelt skal markedsføres, og navnet «Millennium» nevnes å gi riktige signaler for den *nye* tiden (Eggen 2000a: 230). Romanen gir også inntrykk av at handlingen foregår i en voksende mediealder, der eposter, internett, PC, MAC, Zip-drive og Windows 98 blir nevnt.

Protagonistens mange referanser underveis i handlingen vil kunne leses som en strategi for å skape orden i tilværelsen og innad i romanuniverset. Det er et fast omdreiningspunkt som det stadig vendes tilbake til. De mange utlegningen om design blir en måte å smykke sin egen identitet, og da i et forsøk på å finne mening i et samfunn hvor mye har mistet sin opprinnelige verdi. Giddens forstår selvet som *et selvrefleksivt prosjekt*, der hvert enkelt individ selv må ta stilling til hvem man er, hvem man vil være, og liknende, og i dette identitetsprosjektet spiller både kroppen og selvet inn (Fauske 1998: 205–206). Kroppen og selvet er, som vi har sett, sentrale i lesningen av *Pynt*. Synet på konsum og materialisme, slik det fremgår i bokens handling, gjør noe

med menneskebildet i romanen. Protagonistens verdensbilde og virkelighetsoppfatning kan leses i forlengelse av et postmoderne menneskebilde, der «det vesentlige og det overflatiske flyter sammen og blir til dekorasjon» (Andersen 2001: 547). Per Thomas Andersen peker på et menneskebilde hvor dype verdier ikke lenger er viktige, men hvor kroppens overflate er det som får betydning (2001: 547). Dette har vi sett gjennom lesningen av det kosmetiske kunstverket. Man ser at det fra 90-tallet skjer forandringer i hvordan kroppen blir behandlet i litteraturen. Det oppstår en vending fra å betrakte kroppen som gjenstand for fortolkning, til å la den være del av en forskningsprosess (Fibiger 2003: 441). Kroppen fremstår nå som fysisk og konkret. I *Pynt* kan man likevel si at dette sammenfaller, der Sylvias kropp er konkret i den forstand at den formes som en gjenstand og omstøpes, men at kunstverket hun blir en del av åpner for en større fortolkningsprosess hvor kroppen inngår som et viktig element. Voldshandlingen setter preg på romanen, og det er nødvendig å gå inn på synet på vold og virkelighet slik det er fremstilt i *Pynt*.

Vold og virkelighet

Gjennom en tre-trinnet-lesning har jeg fokusert spesielt på det jeg omtaler som bruddet i romanen, der karakteren Sylvia blir partert, avstøpt og bygges inn i en peis. Ser man bort fra fokuset på kunstverket som kaosmotisk, kosmetisk og kristent, fremstår protagonistens voldshandling som overskridende. Det er den grenseoverskridende voldshandlingen jeg her ønsker å undersøke nærmere ved å knytte handlingen opp mot transgressiv litteratur og protagonistens virkelighetsoppfatning. Transgressiv litteratur kjennetegnes ved sitt grenseoverskridende innhold, der sosiale og etiske grenser brytes ned og utfordres, dette kan for eksempel skje gjennom overdrevne seksuelle beskrivelser, skildringer av miljøer knyttet til dop, vold og kriminalitet. Verker som typisk blir nevnt i forbindelse med grenseoverskridende litteratur er Bret Easton Elliss' *American Psycho* (1991), Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1962), Chuck Palahniuks *Fight Club* (1996) og Irvine Welshs *Trainspotting* (1993). Forstår man den transgressive litteraturen som det sett av verdier og grenser som brytes ned, ofte gjennom vold, vil *Pynt* kunne forstås i forlengelsen av dette.

Sammenlikner man *Pynt* med *American Psycho* er det flere likheter mellom de to romanene. I begge romanene skildres et miljø preget av konsum, og romanene

smykker seg med detaljerte beskrivelser og referanser for å skildre i detalj et miljø som er preget av overflatestrukturer. Fortellerne i de to romanene er, ut ifra beskrivelsene som ble nevnt tidligere med henvisning til Lothe, upålitelige, og innehar en kunstig autoritet som blir brutt ned gjennom romanhandlingen. Protagonistene ser og hører ting som ikke er der, og man vet ikke hva som er innbilning eller en del av virkeligheten. I *Pynt* kommer dette blant annet til uttrykk når det går opp for protagonisten at han har hatt en innbilt samtale med den kvinnelige karakteren: «Likevel er det som om en liten avgrunn har åpnet seg. Det er svært ubehagelig å tenke på at jeg ikke lenger har fullstendig grep om realitetene, at jeg sitter og snakker med mennesker som ikke er til stede» (2000a: 276). Protagonisten er selv klar over sin manglende virkelighetsoppfatning. I lys av Giddens begrep om selvet som et selvrefleksivt prosjekt, vektlegger han hvordan selvet er avhengig av fortellingene: «Selvidentitet har sitt grunnlag i evnen til å holde en bestemt fortelling om seg selv gående [...] En person med en stabil oppfatning av sin selvidentitet har en følelse av biografisk kontinuitet som vedkommende kan formulere for seg selv og for andre» (Fauske 1998: 205–206). Tar vi dette bokstavelig og overfører det til romanhandlingen forstått som protagonistens fortelling, er vi vitne til et brudd med fortellingens kontinuitet. Protagonisten forteller i stor grad historien om seg selv gjennom referanser til bygninger, designere og kunstnere. Han setter seg i så måte inn i en kunst-historisk-kontekst, som vi kan knytte tilbake til Baumans forbrukermentalitet. Dette kan vi finne en rekke eksempler på i romanen, men svært treffende er når Sylvia er på besøk hos protagonisten, og Sigbjørn begynner med en av sine vanlige referanser:

– [...] Immanuel Kant sier...
– Ikke Immanuel Kant! avbryter hun. – Aldri mer Immanuel Kant [...]
Spørsmålet mitt var egentlig et helt annet. *Hvorfor* vil du ha det pent?
(2000a: 308)

Protagonisten har «shoppet» kunnskap, og forsøksvis implementert denne kunnskapen som en del av sitt selvrefleksive prosjekt. Bruddene i romanen, der fortiden innhenter protagonisten, så vel som punktene der virkelighetsoppfatningen hans settes i tvil, er steder hvor han ikke bruker eller ikke kan ta i bruk denne kunnskapen for å holde fortellingen gående. Det kommer frem gjennom tekstutdraget over, der Sylvia bryter den fortellingen Sigbjørn har fortalt så mange ganger før. På den måten blir han nødt til

å gå under overflaten – under kunnskapen som er «shoppet» – og det er i slike tilfeller det oppleves som brudd i fortellingen.

Vender vi tilbake til sammenlikningen av *American Psycho* og *Pynt*, ser vi at begge inneholder skildring av voldshandlinger, selv om selve voldshandlingen i Eggens roman kan forstås annerledes enn de voldshandlingene som finner sted i Ellis' roman. I sin masteroppgave fra 2010 undersøker Maria Berge resepsjonen til og leseopplevelsen av *American Psycho*, og stiller spørsmålet: «Hvorfor dreper Patrick?». Hun viser til ulike tolkningsmuligheter; i den ene blir Batemans oppkutting av mennesker en søken etter noe genuint under overflaten, og i den andre blir voldshandlingene lest som et bilde på en 'kultur som fragmenterer mennesker', der Bateman i realiteten imiterer kulturen» (Berge 2010: 33). I *Pynt* blir voldshandlingen et middel i et større prosjekt der målet er å skape et kunstverk. Spørsmålet er om voldshandlingen lar oss godta Sigbjørns fragmentering av den kvinnelige karakterens kropp som et ledd i skaperprosessen? Dersom boken leses som en ren kunstnerroman hvor protagonisten, først etter å ha avfeid sitt tidligere verdensbilde, finner inspirasjon til å skape og dermed blir en kunstner, forenkler vi lesningen av romanen. I skaperprosessen er vi vitne til den estetiske grensen Sigbjørn bryter for å skape et kunstverk, og ved å beskrive fragmenteringen av Sylvia i detalj skapes det fokus på nettopp dette. Her må vi se nærmere på hvordan det estetiske og det etiske tangerer hverandre i handlingen.

Med hånden på hjertet

Avdukingen av peisen under Giævers fest innehar en etisk dimensjon, hvor hovedkarakteren opplever ubehag. Cathrine og Giæver er begge nysgjerrige på hvor Sigbjørn har hentet inspirasjon til utformingen av peisen, og påpeker at dette arbeidet ikke likner på noe han har skapt tidligere. Sammen betrakter de tre karakterene peisen, hvorpå Sigbjørn med ett føler seg så dårlig og svimmel at han må støtte seg til peisen:

Jeg kaldsvetter. Blikket hennes [Cathrines] er gjennomtrengende og ubehagelig, men jeg tror ikke hun *forstår* ... det spiller ikke så stor rolle, for jeg blir så svimmel at jeg er nødt til å støtte meg til peisen. Jeg får tak i undersiden av et kvinnebryst. Sylvias bryst. Jeg får lyst til å rive til meg hånden igjen da jeg kjenner at det er *varmt*, nesten kroppsvarmt, men innser at det er varmen fra de brennende bjørkekubbene, intet annet. (Eggen 2000a: 414–415)

Protagonisten opplever et sterkt ubehag, og videre opplever han nærmest en gjenklang av noe levende i det han berører peisen: «Det er da jeg kjenner at ikke bare er det varmt, men det rører seg også. Jeg kan føle hjerteslag. En jevn og sterk puls. Jeg flytter hånden litt lenger ned for å finne ut om hjerteslagene opphører. De blir bare tydeligere» (Eggen 2000a: 415). Fra Sigbjørns opplevelse kan man nærmest spore en allusjon til gotisk fiksjon:

Det var en lav, dump, rask lyd – omtrent som lyden fra en klokke som er pakket i bomull [...] Jeg snakket raskere – heftigere, men lyden ble gradvis sterkere [...] Jeg tilstår ugjerningen! – riv opp plankene! – her, her! – det er det avskyelige hjertet som banker! (Poe 2000: 11–12)

Hjertedunkene protagonisten synes å føle minner om de samme dunkene fortelleren fra Edgar Allan Poes «Sladrehjertet» opplever, som gjengitt i sitatet over. I både *Pynt* og «Sladrehjertet» er det etiske noe som faller i bakgrunnen når fortelleren i hver av de to fortellingene gjennomfører en voldshandling som fører med seg et grenseoverskridende innhold.

I *Pynt* kommer den etiske dimensjonen til uttrykk allerede i det protagonisten er i gang med parteringen av den kvinnelige karakteren. Da ringer det plutselig på døren: «Sjokket er så voldsomt at det er på nippet at jeg ikke faller omkull i badekaret sammen med den dekonstruerte Sylvia, og blir liggende der i uvett. Hjertet mitt står stille i det som oppleves som mange sekunder» (2000a: 395). Protagonisten mener det kun kan være politiet som nå banker på døren. Nok en gang kan vi spore en allusjon til Poes fortelling, der det ringer på døren etter at fortelleren har partert og gjemt liket av den gamle mannen under noen gulvplanker: «Tre menn steg inn, som uklanderlig høflig presenterte seg som politibetjenter» (2000: 11). I Poes fortelling forholder fortelleren seg rolig da det ringer på døren, og viser gladelig politimennene rundt i huset. Det vekslende følelsesspekteret til jeg-et bidrar til et forsterket inntrykk av et menneske som er sinnsforstyrret, og hvor voldshandlingen blir et uttrykk for jeg-ets galskap. Politiet blir et bilde på de lovmessige grensene som blir overskredet i Poes fortelling, og som til slutt fører til at fortelleren avslører sin egen ugjerning. I *Pynt* er det likevel ikke politiet som viser seg å stå på andre siden av døren:

Jeg prøver å få sagt noe, ikke akkurat en tilståelse, men noe som forteller dem at jeg er villig til å samarbeide. Stemmen virker ikke. Jeg er bokstavelig talt stum [...] Nå trekker den andre frem noe fra en innerlomme. En legitimasjon. Akkurat som i kriminalseriene [...] Før sidemannen rekker å ta legitimasjonskortet sitt tilbake, snapper jeg det og prøver å lese. Bokstavene danser, men jeg får dem til å samle seg. Det står «Jesu Kristi Kirke av Siste Dagers Hellige». De er mormoner. (2000a: 397)

På andre siden av døren står representanter for det kristne, eller det religiøse. Dette får en litt annen betydning enn om politiet hadde ringt på døren, slik som i Poes fortelling. Som representanter for det kristne, peker det også i retning av den ugjerningen protagonisten i *Pynt* er i ferd med å begå. Da Sigbjørn trodde det var politiet, fryktet han avsløringen av ugjerningen, men når det viser seg at det *kun* er de moralske og etiske verdiene som banker på døren, blir disse avfeid. I forkant av parteringen vurderer protagonisten Sigbjørn hvorvidt han har rett til å gjøre det han gjør: «Så kommer den delen av arbeidet jeg har grudd meg til. Har jeg styrke til å gjennomføre dette? Og ikke minst: Har jeg *rett* til det? Dette spørsmålet må jeg bare la ligge ubesvart» (2000a: 394). Vi ser en liknende avfeieing av den etiske og moralske vurderingen ved den handlingen han utfører. Sigbjørn har allerede funnet større verdi i det som er veien mot et mål, veien mot kunstverket, og ved å la den etiske problemstillingen ligge, undergraver han den voldshandlingen han begår ved å opphøye de etiske dimensjonen av handlingen. For Sigbjørn er det ikke først og fremst en voldshandlingen, men en skaperprosess der han for første gang inntreer i rollen som skaper, hvor målet er kunstverket.

Poes fortelling ender med en tilståelse: «‘hold opp med å forstille dere! Jeg tilstår ugjerningen! – riv opp plankene! – her, her! – det er det avskyelige hjertet hans som banker!’» (2000: 12). I motsetning til Poes forteller i «Sladrehjertet», tilstår ikke protagonisten i Eggens fortelling sin ugjerning for Cathrine og Giæver når han hører hjerteslagene i peisen. Vi er imidlertid vitne til en tilståelse i et av romanens siste kapitler, der Sigbjørn og Cathrine har besøk av et vennepar av Cathrine, og Sigbjørn inngår i en samtale om skyld og moral med Christian når de er alene:

- Jeg har et moralsk eller etisk spørsmål til deg, sier jeg.
- Å? Sier Christian, og øynene hans svømmer et øyeblikk inn mot et slags fokus.
- Sett at du hadde drept et menneske [...] Det er ingen vitner [...]
- Greit. Men hva er det egentlige etiske spørsmålet?

- Hva hadde du gjort?
 - Gjort? [...] Da er det vel bare å holde kjeft, eller hva?
 - Kunne du leve med det?
- Han er stille. Whitney Houston synger.
(2000a: 420–421)

Her ser vi hvordan det samtalen dreier seg inn mot skyldspørsmålet. Det interessante er imidlertid at fokuser ligger på hvorvidt man burde tilstå eller ikke, heller enn at handlingen i seg selv blir sett på som fordømmende. Christian understreker at en tilståelse ville påvirket flere enn ham selv (familien) dersom han var i denne situasjonen, og en eventuell straff ville ikke reversert ugjerningen. Videre legges det hypotetiske til side, og samtalen dreier seg konkret inn mot Sigbjørns handling:

- Jeg har gjort det, forteller jeg.
 - Du har gjort hva?
 - Drept en kvinne og murt henne inne i betong [...]
 - Nå tøyser du noe helt vanvittig, sier Christian [...]
 - Jeg håper at ... begynner jeg.
 - Selvfølgelig. Jeg kan holde på en hemmelighet [...] Skal vi gjøre en avtale? Hvis du aldri tar opp dette igjen, skal jeg for min del glemme at du har sagt det. Det var bare en fleip. Avtale?
 - En fleip? spør jeg.
 - Du mener ikke du trodde for alvor at du skulle få meg til å gå på en slik historie? spør Christian
- (2000a: 420–422; 424–425)

Med tekstutdraget over kommer tilståelsen. Problemet er bare at det ikke går klart frem om Christian tror på denne tilståelsen eller ikke. Tolker vi det som at Christian tror på tilståelsen, vil det være en minimal reaksjon på de etiske grensene som er brutt. Tolker vi det derimot som at Christian forstår Sigbjørns tilståelse som en fleip, kan tekstutdraget leses opp mot Batemans tilståelse i *American Psycho*. Bateman legger igjen tilståelsen sin på telefonsvareren til advokaten, Harold Carnes, og når de to spør Bateman om Carnes fikk beskjeden:

- «So Harold,» I say, «did you get my message?»
Carnes seems confused at first and, while laughing lighting a
cigarette, finally laughs. «Jesus, Davis. Yes, that was hilarious. That
was you, was it?»
«Yes, naturally.» I'm blinking, muttering to myself, really, waving his
cigarette smoke away from my face.

«Bateman killing Owen and the escort girl?» He keeps chuckling. «Oh that's bloody marvelous. Really key, as they say at the Groucho Club. Really key.»
(Ellis 2011: 372)

Tilståelsen blir sett på som en spøk, og alt annet enn alvor. I *Pynt* blir protagonistens tilståelse også møtt med liknende ord: fleip. Batemans voldshandlinger tas ikke alvorlig, og kan være et tegn på et samfunn som ikke bryr seg om grenseoverskridende handlinger, der moralske verdier er i forfall. Det kan også være et tegn på Batemans virkelighetsforståelse, der spørsmålet er om disse handlingene i det hele tatt er begått? I så måte vil det ikke være underlig at tilståelsene blir møtt med latter, da ingen tror han kan ha utført disse voldshandlingene. Den samme tolkningsmuligheten åpner seg i samtalen mellom Sigbjørn og Christian. Som forteller har protagonisten allerede vist seg å være upålitelig ved flere anledninger, og ved at Houston-sangen kan høres under tilståelsen kan dette leses dobbelt: Enten befinner karakteren Sylvia seg i leiligheten over, og voldshandlingen har kun funnet sted i protagonistens hode, eller så er Houston-sangen en påminnelse om karakteren Sylvia og om den voldshandlingen som har funnet sted.

Hva er det som leder til voldshandlingen for protagonisten i *Pynt*? Hos Poe fører fortellerens besettelse av øyet til den gamle mannen til et raseri, hvilket Thorkild Bjørnvig omtaler som den estetiske idiosynkrasi (1960: 5–8). Fortellerens besettelse av denne detaljen fører til voldshandlingen, og på samme måte ser man at Sigbjørns besettelse fører med seg en overskridelse av det godtatte. Begjæret og besettelsen blir her to sider av samme sak, det er med på å drive fortelleren i *Pynt* til å partere den kvinnelige karakteren, før hun blir bygget inn i peisen. Protagonisten vektlegger fragmenteringen av kvinnekarakteren som noe estetisk vakkert, og i denne beskrivelsen blir det overskridende og groteske forsøkt dekket over. Da er det kanskje mulig å spore en likhet til Batemans forsøk på å skape mening i en hverdag hvor alle inntrykk og opplevelser knyttes til konsum. I dette tilfellet blir det konsum i estetisk forstand, og det er kanskje her den etiske dimensjonen igjen gjør seg gjeldende, nettopp når voldshandlingen blir beskrevet som et nødvendig element i den kreative skapelsesprosessen.

En lime til besvær

I kapittelet «Kunstverket *Pynt*» diskuterte jeg betydningen av dedikasjonen som peritekst, men også hvordan Noguchi-bordet fungerer som en metakommentar da bordet nevnes flere steder i romanhandlingen. Nå ønsker jeg å vende tilbake til Noguchi-bordet og foreta en siste lesning av en passasje i handlingen hvor bordet opptrer. Tekstpassasjen jeg her viser til fra *Pynt* foregår mellom Anja, representanten for magasinet Tendens, og Sigbjørn, og begynner med at førstnevnte peker på Noguchi-bordet og dermed søker mer informasjon om objektet. Hun påpeker at det er et «vanvittig stilig bord», hvorpå Sigbjørn stiller spørsmålet «Men hva er det til?» (2000a: 150). Anja forstår ikke hva Sigbjørn mener, derfor utdypet han med å si at «Jo, hør her. Ideen med bildene i en reportasje som denne er å presentere et lite stykke dagligliv i et gitt miljø, er ikke det riktig? Det amerikanerne vil kalle ‘slice of life’?», og legger senere til «At hensikten med bildet er å fremstille værelset som innbydende, slik at leseren får lyst til liksom å hoppe inn i fotografiet og sette seg ved Noguchi-bordet mitt?» (2000a: 150–151). Denne samtalen dreier seg om mer enn hva som bør være med i fotografiet, snarere dreier den seg om hva slags virkelighetsframstilling leserne av magasinet forventer av bildene i reportasjen.

Dette er særlig treffende i den følgende samtalen mellom Anja og Sigbjørn, der de diskuterer hva som skal plasseres på bordet, og som her er gjengitt i korte trekk:

- Og hva er det så jeg har tenkt å by gjestene mine? [Sigbjørn]
 - Jeg er ikke sikker på at vi trenger å lave noe stort scenario av det, Sigbjørn. [Anja]
 - Nei, nei, du har ikke tatt poenget ennå – hva er det som ligger i skålen?
 - Hun ser forbløffet på meg.
 - Det er lime. Åtte stykker.
 - Nettopp. Det er åtte lime.
 - Lime er en veldig fotogen frukt.
 - Det er meget mulig. Men når jeg inviterer gjester, byr jeg som regel ikke på en sur lime å sette tennene i. Med skall og alt. Gjør du? [...]
 - Vet du hva det ser ut som for meg? [...] Det ser ut som en dum stylist har okkupert leiligheten min, og plassert åtte lime i en skål på bordet fordi ... fordi lime er *pene å se på!*
- (2000a: 152)

Fra Sigbjørns side kan man spore et ønske om å skape en følelse av at elementene hører hjemme der, og at fotografiet derfor skal gjengi virkeligheten på en troverdig måte.

Anja påpeker at lime ser visuelt bra ut, men slik Sigbjørn gir uttrykk for, vil det virke som om sitrusfrukten er plassert i skålen intensjonelt, og ikke ved tilfeldighet. Sitrusfrukter, og da spesielt lime, er mye brukt i interiørmagasiner og i prospekter fordi disse, som Anja nevner i boken, ser visuelt bra ut og fordi det vil kunne skape en innbydende følelse. Frukten kan også være med på å skape romfølelse, altså en forståelse av størrelsesforholdet mellom de avbildede objektene i fotografiet. Den nevnte tekstpassasjen er likevel interessant av en annen grunn, nemlig da den kan leses som en kommentar til Roland Barthes' artikkel «Virkelighetseffekten».³⁴

Barthes' artikkelen tar utgangspunkt i en beskrivelse som finner sted i Gustave Flauberts «Un cœur simple», hvor stuen til Madame Aubain gjengis. Her nevnes blant annet et gammelt piano, et barometer og en stabel esker og kartonger, og det er særlig barometeret Barthes fatter interesse for, da denne fremstår som en tilsynelatende overflødig detalj. Hvorfor inkludere slike detaljer om de ikke har en klar betydning for handlingen? Barthes viser til det forholdet som oppstår i forholdet mellom ordet/uttrykket (signifikanten), forestillingen/innholdet (signifikatet) og virkeligheten (referenten):

Denne illusjonens [den referensielle illusjonen] sannhet er den følgende: Etter å blitt fjernet fra det realistiske utsagt som denotasjonssignifikat kommer «virkeligheten» tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *bety* virkelighet, uten å si det [...] med andre ord blir selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant: Det oppstår en *virkelighetseffekt* (2003: 79)

På bakgrunn av dette forstås virkelighetseffekten som de tekstuelle grep som er med på å skape en følelse av virkelighet i teksten. Ved å bli betraktet som en «overflødig detalj» ser ordet barometer ut til å peke direkte til virkeligheten, og på den måten unngå den forestillingen ordet avstedkommer. Det manglende signifikatet er imidlertid tilsynelatende, og det oppstår en referensiell illusjon, for barometeret peker i realiteten tilbake til forestillingen om barometeret. I virkeligheten omgir vi oss hele tiden med objekter som ikke får direkte betydning for oss – tilsynelatende overflødige detaljer –

³⁴ Fransk original trykket første gang i 1968. Her vises det til utgaven slik den er oversatt av Karin Gundersen, og utgitt i *Moderne litteraturteori. En Antologi*, redigert av Atle Kittang m.fl. (2003).

og ved å inkludere slike objekter i fiksjonen skapes det en referensiell illusjon hos leseren som gjør at det oppstår en virkelighetseffekt.

Når protagonisten i *Pynt* stiller spørsmålet: «hva er det som ligger i skålen?», vekker det undring hos representanten for magasinet. Som lesere kan vi møte denne tekstpassasjen med samme undring: Hvorfor er protagonisten så opptatt av hva som legges i skålen på bordet? I *Pynt* mener Sigbjørn det er hensiktsmessig å plassere et annet objekt enn limen på bordet eller i skålen, for eksempel en pakke sigaretter eller den grønne grapefrukten pomelo. Spørsmålet er hvorfor disse objektene vil fungere bedre, eller være mindre iøynefallende? Det kan være fordi det ligger en klisjé knyttet til å nytte lime i slike fotografier, og at den hyppige bruken av slik sitrusfrukt dermed frarøver fotografiet virkelighetseffekten. Dersom vi tolker Sigbjørn dithen, vil det altså innebære at han ønsker å unngå å plassere et objekt på bordet som vil gjøre leseren oppmerksom på at det er plassert der med en klar hensikt. I så måte vil limen føre til det stikk motsatte av en virkelighetseffekt. Da kan vi tolke tekstpassasjen som et uttrykk for at protagonisten ikke ønsker at sin virkelighet skal bli oppfattet som noe ikke-virkelig. Derfor går Sigbjørn her inn i en detaljdiskusjon omkring limen. Dette må imidlertid utforskes videre.

Kan vi med bakgrunn i denne tekstpassasjen si noe overordnet om *Pynt*, og hva romanen forsøker å avstedkomme? Når Sigbjørn går inn i en diskusjon om hva som bør ligge på bordet for å gi riktige signaler – en følelse av virkelighet – til eventuelle lesere av bladet, er dette noe ironisk da alt han ellers har i leiligheten er som tatt ut fra et slikt blad. Ved å henge seg opp i detaljen om hva som skal ligge på bordet, avslører protagonisten at han ikke ser det større bildet. Når Barthes henviser til Flaubert og beskrivelsen av Madame Aubains stue, viser Barthes til hvordan pianoet, eskene og kartongene kan fungere som et ledd i narratologien. Barometeret skiller seg ut ved å fremstå som en tilsynelatende unødvendig detalj, men denne detaljen skaper i realiteten en virkelighetseffekt. Dette fungerer annerledes i tekstpassasjen vi finner i *Pynt*. I Sigbjørns stue er alt et overflatebilde, der ingenting er av egentlig betydning. En lime på bordet ville ha glidd inn i dette overflatebildet, og i så måte ville denne detaljen bidratt til å opprettholde den illusjonen protagonisten selv er underlagt. Likevel går Sigbjørn inn i en diskusjon om limen og hva som heller bør plasseres på bordet for å fremstille stuen som innbydende og nærmest invitere leseren av magasinet inn i rommet.

Forut for lime-diskusjonen sier protagonisten følgende: «hvis stuen hadde vært i bruk, hadde det for eksempel stått en kaffekopp på bordet, et askebeger, dersom vi røykte, eller kanskje en bok eller avis» (2000a: 151). Når protagonisten snakker om å være selvutslettende i måten han utfører jobben sin på, har han i realiteten gjort dette med sitt eget hjem. Der kaffekoppen, askebegeret, boken eller avisen, ville skapt en virkelighetseffekt hos eksempelvis Flaubert, ville disse gjenstandene – som er ment til å vitne om at stuen er i bruk – avslørt den illusjonen protagonisten i *Pynt* opprettholder som sitt eget verdensbilde. Dersom leseren av magasinet ser kaffekoppen, boken eller en av de andre gjenstandene plassert på bordet i fotografiet vil de finne denne detaljen påtatt. Detaljen som er ment til å skape en virkelighetseffekt fungerer ikke om den ikke smelter naturlig inn med det andre som er plassert i rommet. Mens barometeret i Madame Aubains stue sier: «Jeg er virkelig», kommer kaffekoppen, boken eller askebegeret i Sigbjørns stue aldri til orde, fordi rommet allerede har overbevist oss om at dette ikke er virkelig. For magasinet lesere skaper ikke protagonistens stue noen forestilling av virkelighet, da interiøret kun er med på å bekrefte at de ser på et fotografi i et interiørmagasin. Dermed blir Sigbjørns stue fort oppfattet som en etterlikning eller parodi på den type fotografier man finner i slike magasiner.

Hva vi plasserer på bordet er dermed ikke uten betydning, skal vi tro protagonisten, men like viktig blir altså det rommet signaliserer som helhet. Kan dette fortelle oss noe om romanen? Følger vi oppfordringen i dedikasjonen, om at romanen er noe pent å sette på bordet, finner vi en interessant parallell til tekstplasseringen jeg her har viet en del plass til. *Pynt* er en roman forkledd som et «designobjekt», men som egentlig vil noe mer. Ved å innta en tildekt funksjon, fungerer den kanskje slik som limen ville fungert på Sigbjørns bord? Utseendemessig opprettholder romanen *Pynt* den eventuelle illusjonen vi omgir oss med; der vi smykker oss med flyktige verdier i form av gjenstander og pynt. Romanen blir dermed en kritikk mot et forbrukersamfunn hvor vi gjennom et overflatefokus fjerner oss fra moralske verdier og *det nære*.

En roman i opposisjon til forbruksvaren

«Tolk meg! Forstå meg!» (Eggen 2000a: 84)

I romanens handling er vi vitne til en gradvis dannelsen av en oppløsning, der et tilsynelatende kosmos må forholde seg til et stadig tilbakevendende kaos, og som til slutt resulterer i reisningen av et kaosmotisk kunstverk. Tilfeldighet og system møtes, og peisen som kunstverk representerer noe bevegelig, der den kvinnelige karakterens former er å betrakte som dynamiske ved at de nesten bryter ut av peisens gitte form. Likeledes er *Pynt* en tekst som ikke bringes til ro, men som stadig forsøker å bryte ut av sine gitte rammer. Dette skjer blant annet gjennom transtekstuelle forbindelser, og akkurat slik protagonisten beskriver bildet av et kvadrat som omslutter en sirkel, tangerer også romanhandlingen og bokens peritekster hverandre ved flere anledninger.

Eggens roman utkom i 2000, men jeg vil si at romanen stadig er aktuell da den sier noe om hvordan vi velger å forholde oss til de gjenstandene vi omgir oss med, og hva dette gjør med vår identitet. Handlingen er en satire over forbruks- og designkulturen der hyppige utskiftninger av gjenstander, higen etter riktig design og et høyt forbruk preger denne kulturen og enkeltindividet. Som pekt på tidligere i undersøkelsen kan dette ses på som et ledd i individets søken etter identitet, der verdier som før var identitetsskapende har mistet mening (se Danbolt 2014: 60). Gjennom sine jevnlig utlegninger om design skaper fortelleren en avstand til leseren, og det er først etter hvert, når kaos får stadig større innvirkning på protagonisten, at vi som lesere får innblikk i hva som skjuler seg under overflaten.

Det grenseoverskridende innholdet i romanen er et tydelig ønske om å bli sett som skapende individ, men protagonistens omforming av den kvinnelige karakterens kropp innebærer å bryte en rekke etiske grenser. Estetiseringen av den døde kvinnekroppen tas et steg videre når kvinnekroppen parteres, omformes og bygges om. Dette kan leses som protagonistens måte å forsøke å omforme kaos til noe håndgripelig – et kosmetisk produkt – men like fullt er kaos fortsatt en synlig del av det endelige kunstverket. I dette kunstverket er den kvinnelige karakteren udødeliggjort ved å

gjenoppstå som kunstobjekt. Kunstverket er kaosmotisk, et møtepunkt for kaos og orden, men det innehar i tillegg en kosmetisk og kristen-symbolisk funksjon.

På bakgrunn av dette prosjektets analyse vil *Pynt* kunne leses som en roman som inviterer leseren til å bevege seg under overflaten. Dette kommer til uttrykk allerede når vi møter romanen som bok, der vi på smussomslaget på den innbundne utgaven finner heksagram 22. Som nevnt da jeg tok opp bokens peritekster er symbolet det første som møter oss, og som potensielle lesere av romanen må vi selv velge om vi ønsker å utforske videre det innholdet symbolet rommer eller kan romme. Bak den estetiske utformingen av en bok foreligger det alltid etiske valg. Gjennom sin opplagte utforming parodierer *Pynt* designobjektet, og med det understreker den en kritikk vi kan lese ut av bokens innhold.

Jeg leser *Pynt* som en roman i opposisjon til forbruksvaren og til lesing som rent konsum. Tanken om boken som vare er ikke å komme utenom, og når vi kjøper og leser romaner er vi i realiteten konsumenter av historier og fortellinger. Likevel er det kanskje mulig å forstå *Pynts* format som en kritikk mot en bransje der historiene og fortellingene i seg selv ikke er gode nok, men hvor romanen hele tiden blir utsmykket, pyntet og – i så måte – selv er gjenstand for de tre trinnene til forbedring: Oppussing, bearbeiding og tildekking. Gjennom en bevisst utsmykking blir romanen ikledd en drakt som er ment til å gjøre den mer attraktiv for forbrukeren. I et samfunn hvor mye har mistet mening, og hvor individene søker identitet gjennom produktene de omgir seg med, er dette med på å forsterke betydningen av overflaten. En skal likevel ikke undervurdere det begjæret en vakker utsmykking avstedkommer, noe bransjen spiller på når de ønsker å tiltrekke seg kjøpere og konsumenter fortest mulig.

I boken *Hva er en roman* viser Tone Selboe til Pierre Bayard og skriver om uttrykket *vårt indre bibliotek*:

Alle lesende mennesker – Bayard ville kanskje sagt alle mennesker som tar del i en eller annen boksamtale uten nødvendigvis å ha lest så mye selv – har et slikt indre bibliotek av «av imaginære bøker vi har tilegnet oss verden gjennom» (2015: 133).

Det indre biblioteket består av de bøkene vi har lest, hørt om, har minner om og bøker vi delvis har lest (Selboe 2015: 133). Samlet innbefatter dette altså de bøkene vi helhetlig har opparbeidet oss en forståelse – eller tenkt forståelse – for innholdet av, og

som påvirker oss ved å være en del av vår bevissthet. Selboe går i sin bok inn i en diskusjon med Bayard, hvor to ulike syn på det indre biblioteket blir presentert. Det indre biblioteket, skriver Selboe, er med på å gi litteraturen og bøkene liv, i form av at de da blir gjenstand for dialog og inngår i sosial utveksling (2015: 133). Bayard, derimot, mener at det blir en form for døv samtale, ettersom våre indre bibliotek har få berøringspunkter, og det dermed oppstår det en generell samtale omkring litteraturen, uten at vi nærmer oss det spesielle i bøkene (i Selboe 2015: 133). Jeg mener begge disse forståelsene av vårt indre bibliotek er viktige, men at det er nødvendig med en veksling mellom de generelle og spesielle samtalenes omkring litteratur og bøker. I en kultur hvor man er tilpasset en teknologi i stadig utvikling, og hvor nyheter og informasjon konsumeres gjennom overflatelesing gjennom ulike digitale medier, vil det nødvendigvis gjøre at vi forholder oss annerledes til tekst og skrift. Hvordan dette påvirker våre lesevaner er det ennå for tidlig å si noe om, men kanskje derfor er Eggens roman stadig aktuell i dag. Tar vi tittelen til Eggens roman på alvor og betrakter den som «pynt», vil den kun fungere som coffee table-boken, og med det virke dels som et statussymbol og dels som et middel for å få i gang konversasjon: Det blir en tekst leseren kan «nippe til» (se Ridderstrøm 2015b: 1). Som tidligere nevnt mener jeg romanen kan leses som en kritikk mot lesing som rent konsum, der vi sitter igjen med et indre bibliotek bestående av fragmenter etter ren overflatelesing.

I Roland Barthes' essay «Fra Værk til Tekst» vektlegges leserens rolle som medforfatter og tekstens dialogiske natur:

Reduksjonen af læsningen til konsumtion er ganske klart ansvarlig for den «kedsomhet», som mange oplever ved den moderne («ulæselige») tekst, film eller avantgardemaleri: at kede sig vil sige, at man ikke er i stand til å producere teksten, at spille på den, at oppløse den, at sætte den i gang. (Barthes 1981: 42)

Jeg forstår Barthes slik at det i teksten finnes uante muligheter, men at det hviler et ansvar på leseren i møte med teksten. En reduksjon av lesing til rent konsum vil i realiteten si å ta både teksten og leseren for gitt. Gjennom sitt verdensbilde forholder protagonisten seg til overflaten, men overflaten brister stadig i møte med kaos. Boken spiller ut romanens innhold, der leserens første møte *Pynt* er et møte med boken som estetisk objekt som appellerer i form av en tiltalende overflate. Gjennom de transtekstuelle forbindelsene og tekstens tematiske innhold, forstår vi at *Pynt* er en

roman som ønsker alt annet enn å bli betraktet som en pynte- og forbruksgjenstand. På forsiden møter leseren det første av mange I Ching-symboler i romanen, og symbolet er en del av romanens estetisk-minimalistiske ytre. Romanen *Pynt* inviterer leseren til å bevege seg inn under denne overflaten, finne mening i symbolene, og dermed – for å peke tilbake til Barthes – produsere teksten ved å være deltakende. Skulle vi avslå dette tilbudet og forholde oss til romanen som «pynt», er det en sørgelig selvprofeti som ligger i en opprinnelig ironisk ment tittel, for da vil teksten forbli statisk – og i beste fall kun et minne i vårt indre bibliotek.

Sluttende bemerkninger

Utgangspunktet for dette prosjektet har vært kunstverket i *Pynt*, hvor karakteren Sylvia parteres og bygges inn i en peis. Målet for prosjektet har vært å foreta en tre-trinns-lesning av kunstverket i romanen, for å kunne si noe om hvordan kunstnerrollen og kunstverket i *Pynt* blir fremstilt. Prosjektets overordnede problemstilling har vært: Hvordan fremstilles kunstnerrollen og kunstverket i *Pynt*, og hvilke forbindelser oppstår mellom handlingen i *Pynt* og romanen som objekt? Akkurat som handlingen i en roman omgis av en fysisk ramme bestående av to permer, har rammen for mitt prosjekt vært kunstverket *Pynt*, eller boken som estetisk objekt. Dette har jeg tydeliggjort gjennom prosjektets struktur, der det innledende og avsluttende kapitlet beskjeftiger seg med «kunstverket *Pynt*» og dermed rammer inn hoveddelens tre-trinns-lesning som fokuserer på fremstillingen av kunstnerrollen og kunstverket i romanhandlingen. Lesningens fokus vil inngå i en lang forskningstradisjon der man søker etter forbindelser mellom verk og tekst, eller studerer kunstnerrollen og skaperprosessen. Trass i den lange tradisjonen for prosjektets tematiske innhold, håper jeg likevel at metoden som er brukt for å analysere *Pynt* – der forsøket har vært å skape en ramme rundt en fler-trinnet lesning – vil kunne vise seg overførbar for fremtidige tekstanalyser der forholdet mellom verk og tekst står sentralt. I innledningen ble det pekt på at det foreligger svært lite forskning som tar utgangspunkt i Torgrim Eggens skjønnlitterære produksjon. Sånn sett kan prosjektet også leses som et bidrag til studier i Eggens forfatterskap generelt, og romanen *Pynt* spesielt.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- . 2003. *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Barthes, Roland. 1981. «Fra Værk til Tekst» [fr. orig. 1971]. Oversatt av Peter Madsen. *K & K*, Årg. 10, Nr. 40: 36–43
- . 2003. «Virkelighetseffekten» [fr. orig. 1968]. Oversatt av Karin Gundersen. I *Moderne Litteraturteori. En antologi*, 2. utg, redigert av Atle Kittang, Aril Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 73–79. Oslo: Universitetsforlaget
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Flytende modernitet* [eng. orig. 2000]. Oversatt av Mette Nygård. Oslo: Vidarforlaget
- Berge, Maria. 2010. «*American Psycho*. Resepsjonshistorien og leseopplevelsen». Masteroppgave, Universitetet i Bergen. Lest 10.06.2015. <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5002/78000836.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bjørnvig, Thorkild. 1960. *Den æstetiske ideosynkrasi*. Oslo: Cappelen
- Bronfen, Elizabeth. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work. The Object of Desire in Moderne Narrative*. Cambridge (MA): Harvard Univeristy Press
- Børtnes, Jostein. 1993. *Polyfoni og karneval. Essays om litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Cuddon, J. A. 1999. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* [1977]. Revidert av C. E. Preston. London: Penguin
- Danbolt, Gunnar. 2014. *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget
- Eco, Umberto. 1989. *The Middle Ages of James Joyce. The Aesthetics of Chaosmos* [it. orig. 1962]. Oversatt av Ellen Esrock. London: Hutchinson Radius
- Eggen, Torgrim. 1992. *Gjeld*. Oslo: Gyldendal
- . 2000a. *Pynt*. Oslo: Gyldendal
- . 2000b. «Om kapitelsymbolene». *Pynt*, 427–428. Oslo: Gyldendal
- Ellis, Bret Easton. 2011. *American Psycho* [1991]. London: Picador
- Encyclopædia Britannica*, s.v. «Maya», lest 27.03.16,

- <http://global.britannica.com/topic/maya-Indian-philosophy>
- Fauske, Halvor. 1998. «Anthony Giddens. Identitet som selvrefleksjon» *Modernitet – Refleksjoner og idébrytninger. En antologi*, redigert av Elisabeth L'orange Fürst og Øystein Nilsen, 200–217. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag
- Fibiger, Johannes og Gerd Lütken. 2003. *Litteraturens Veje*. 2. utg. København: Gad
- Fredrin, Mariann Aalmo. 2000. «Rå besettelser». *Dagbladet*, 26.5.00. Lest 10.09.14.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2000/05/26/205716.html>
- Genette, Gérard. 1997a. *Paratexts. Thresholds of interpretation* [fr. orig. 1987].
Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1997b. *Palimpsests. Literature in the Second Degree* [fr. orig. 1982]. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln (NE): University of Nebraska Press
- Gundersen, Lise. 2000. «Manisk minimalisme». *Morgenbladet*, 16.06.00. Lest 05.10.14. http://morgenbladet.no/2000/manisk_minimalisme
- Hoel, Merete Lie. 2015. «Kosmetikk». *Store Norske Leksikon*. Lest 02.02.16.
<https://snl.no/kosmetikk>
- Hodneland, Eva. 1998. «Hvem er 'de andre'? En analyse av fire romaner om nyere innvandring til Norge». Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Kant, Immanuel. 1995. *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* [ty. orig. 1790]. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax
- Kuberski, Philip. 1994. *Chaosmos. Literature, Science, and Theory*. Albany (NY): State University of New York Press
- Langås, Unni. 2004. *Kroppens betydning i norsk litteratur, 1800–1900*. Bergen: Fagbokforlaget
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Macksey, Richard. 1997. «Foreword». *Paratexts. Thresholds of interpretation* [fr. orig. 1987], av Gérard Genette, oversatt av Jane E. Lewin, xi–xxiv. Cambridge: Cambridge University Press.
- Markert, Christopher. 1988. *I Ching. Forvandlingenes bok* [eng. orig. 1986]. Oversatt

- av Eva Skodvin. Oslo: Cappelen
- Meyer, Siri. 2015. *Kunst og etikk. En innføring*. Oslo: Cappelen
- Michl, Jan. 1989. «Form følger HVA?!? Formgivernes funksjonbegrep som et *carte blanche*». *Samtiden* 2/1989: 32–38. Lest 25.07.15. <http://janmichl.com/nor.fff-1989.pdf>
- Miller, J. Hillis. 1990. *Versions of Pygmalion*. Cambridge (MA): Harvard University Press
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *Tragediens fødsel* [ty. orig. 1872]. Oversatt av Øystein Skar. Oslo: Spartacus
- Ovid. 1973. «Pygmalion». *Forvandlingene. Et utvalg* [lat. orig. u.å]. Oversatt av Trond Svånå, 82–83. Oslo: Aschehoug
- . 2014. *Metamorphoses* [lat. orig. u.å]. Oversatt av David Raeburn, og med introduksjon av Denis Feeney. London: Penguin Classics
- Poe, Edgar Allen. 2000. «Sladrehjertet» [eng. orig. 1843]. *Mannen fra Mengden og andre noveller*. Oversatt av Stig Sæterbakken, 7–12. Oslo: Bokvennen
- Rannem, Øyvind. 2008. «Dingbats». *Typografi.no*. Lest 25.07.15. <http://www.typografi.no/pages/nettsted/leksikon.aspx?aID=410&kID=59&eid=23>
- Ridderstrøm, Helge. 2015a. «Apollinsk og dionysisk». *Høgskolen i Oslo og Akershus – Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. Lest 02.05.16. <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/kaffebordbok.pdf>
- . 2015b. «Kaffebordbok». *Høgskolen i Oslo og Akershus – Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. Lest 15.05.15. <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/kaffebordbok.pdf>
- Selboe, Tone. 2015. *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget
- Stoichita, Victor I. 2008. *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock* [fr. orig. u.å]. Oversatt av Alison Anderson. Chicago (IL): University of Chicago Press
- Stene-Johansen, Knut. 2014. *Nødingganger. Studier i Asger Jorn*. Oslo: Spartacus
- Thielst, Peter. 1992. *Den europæiske krop*. Dansk lærerforeningen
- Tschichold, Jan. 1991. *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design* [ty. orig. 1975]. Redigert av Robert Bringhurs, og oversatt av Hajo Haderer. London: Lund Humphries
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen

Vedlegg 1 Handlingen i *Pynt*

I romanens første kapittel møter vi protagonisten Sigbjørn Lunde, en interiørdesigner, som nettopp har flyttet inn i ny leilighet med sin samboer Cathrine. Året er 1998. Sigbjørn er etterspurt innen høytstående miljøer i Oslo vest, og som interiørdesigner fremstår han som pertentlig og stilsikker i møte med dette klientellet. Hele hans verden er preget av orden. Allerede den første kvelden i leiligheten blir Sigbjørn og Cathrine gjort oppmerksom på beboeren i etasjen over, som spiller høylytt musikk (Whitney Houston). Sylvia, som naboen heter, er Sigbjørns rake motsetning. Skjebnen har det til at disse to møtes ved flere anledninger, blant annet under åpningen av baren «Y2K», som Sigbjørn har designet. Sigbjørn går fra å vemmes over hennes vesen, deretter tar fascinasjonen over, så begjæret.

Etter en kveld på byen, hvor de to treffer hverandre ved ren tilfeldighet, inviteres Sigbjørn inn for et glass vin. Sylvias leilighet står i stil til hennes noe outrerte klesstil og væremåte; den er overlesset med elefantfigurer og annet nips. Etter Sylvia har danset magedans for Sigbjørn, vekkes det et begjær i ham. «Det er begjær etter noe som dypest sett frastøter meg [...] Nei, det som både frastøter og tiltrekker meg, er kaos» (Eggen 2000a: 189). Orden møter kaos. Trass i avvisning fra Sylvias side, fortsetter Sigbjørn å oppsøke situasjoner hvor han kan betrakte henne.

Sigbjørn hyres inn til å designe Carl-Jørgen Giævers enebolig, som viser seg å bli et omfattende og prestisjetungt prosjekt. Stadig naget av tvil om Sylvia utfordres Sigbjørns interiørmessige smak, og man kan spore forandringer i måten han velger å utsmykke eneboligen på. Giæver reagerer negativt da han ser at liket av en grevling er blitt brukt som dekor i boligen. Mot slutten av romanen møtes Sigbjørn og Sylvia tilfeldig idet førstnevnte er på vei til eneboligen for å etterkomme noen av Giævers krav til endring. Sylvia blir med, og det er her det største bruddet i romanen oppstår.

Etter en kort omvisning i boligen, ender Sylvia og Sigbjørn opp på soverommet. Sigbjørn betrakter henne mens hun er på toalettet, og blir opphisset av å se på henne, noe han også forteller til henne. Sylvia skal til å gå, og akkurat da tar sinnet over hos Sigbjørn, og han forsøker å holde henne igjen. «Nå skal du lære», sier han, og det utvikler seg til et voldtektsforsøk (Eggen 2000a: 382). Hun kommer seg unna, men snubler i et løst trappetrinn. Så blir det stille. Sylvia ligger livløs i enden av trappa.

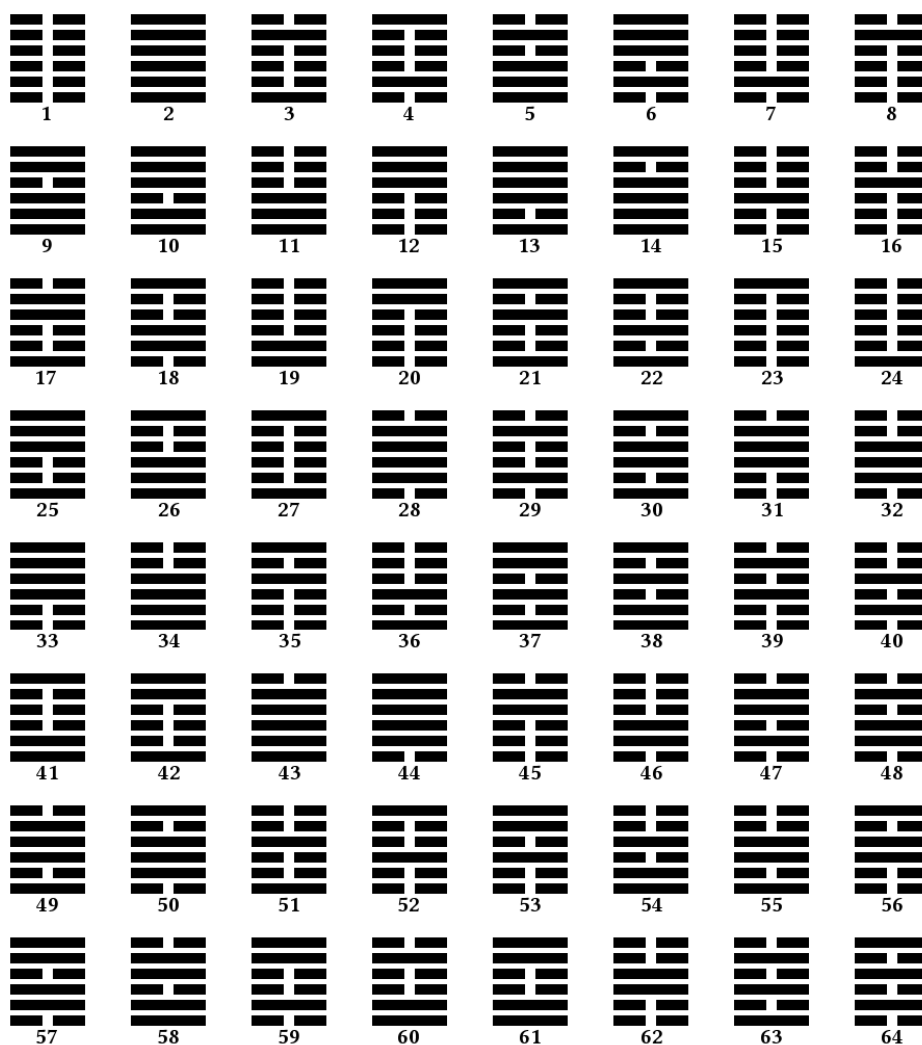
Sigbjørn gir raskt opp forsøket på gjenopplivning, og bærer henne tilbake til soverommet i etasjen over. Her forgriper han seg på henne, og beskriver det som «en vakker måte å ta farvel på» (Eggen 2000a: 385).

Sigbjørn begynner nå det praktiske arbeidet med å bevare Sylvia. Dette arbeidet er beskrevet i detalj over flere sider, der Sigbjørn først tar avstøpning av kroppsdelene hennes, for så å partere henne. «[jeg] ser at hun har ligget seg litt flat, men oppdager at jeg kan kna henne tilbake til en mer fullkommen form, som om kroppen har fått en perfekt plastisitet i sin siste fase før oppløsningen. Hun er perfekt å arbeide med» (Eggen 2000a: 391). Sylvia som subjekt blir her brutt ned, og omformet til et objekt. Sigbjørn inntar rollen som skaperen idet han omformer Sylvia, og velger ut hvilke deler av henne som er verdt å bevare, og hvordan disse seinere skal brukes i det kunstverket han skaper. Kunstverket er peisen i Giævers enebolig, som blir formet ved hjelp av Sylvias kroppsdelene og avstøpninger. «For første gang har jeg klart å uttrykke følelsene mine i form og tekstur, og nå overvelder de meg med sin kraft» (Eggen 2000a: 403). Sigbjørns kunstverk står som det endelige symbolet på hans egen skaperevne. Under innvielsesfesten hos Giæver blir Sigbjørn hyllet for sin kreativitet og sitt håndverk, og det er da særlig peisen som får oppmerksomhet.

Flere steder underveis i handlingen gis det hint om avvik i protagonistens virkelighetsoppfatning, og leseren stiller spørsmålsteget ved jeg-fortellerens fremstilling. I bokens siste kapittel har Sigbjørn og Cathrine besøk av et vennepar, hvor Sigbjørn henvender seg til den mannlige parten i venneparet og snakker om skyldspørsmål og etikk. Selv om Sigbjørn tilstår til kameraten, blir spørsmålet om skyld raskt lagt til side, og det er uvisst hvorvidt den andre karakteren egentlig tror på Sigbjørns tilståelse eller ikke. Romanen avsluttes med en samtale mellom Sigbjørn og Cathrine, der de ligger til sengs, og stadig høres musikken fra etasjen ovenfra – det er Whitney Houston på *repeat*.

Vedlegg 2 Kapittelsymbolene

Dette vedlegget inkluderer en oversikt over I Ching-symbolene. Illustrasjonen er basert på tegnene slik de er fremstilt hos Christopher Markert i boken *I Ching. Forvandlingenes bok* (1988). Hos Markert er det første heksagrammet «det kvinnelige prinsipp», mens det andre heksagrammet er «det mannlige prinsipp», det er verdt å merke seg at disse heksagrammene noen gang opptrer i motsatt rekkefølge.



*Fig. 1. I Ching-symboler
(Illustrasjon av Christian Somers)*

Vedlegg 3 Illustrasjoner

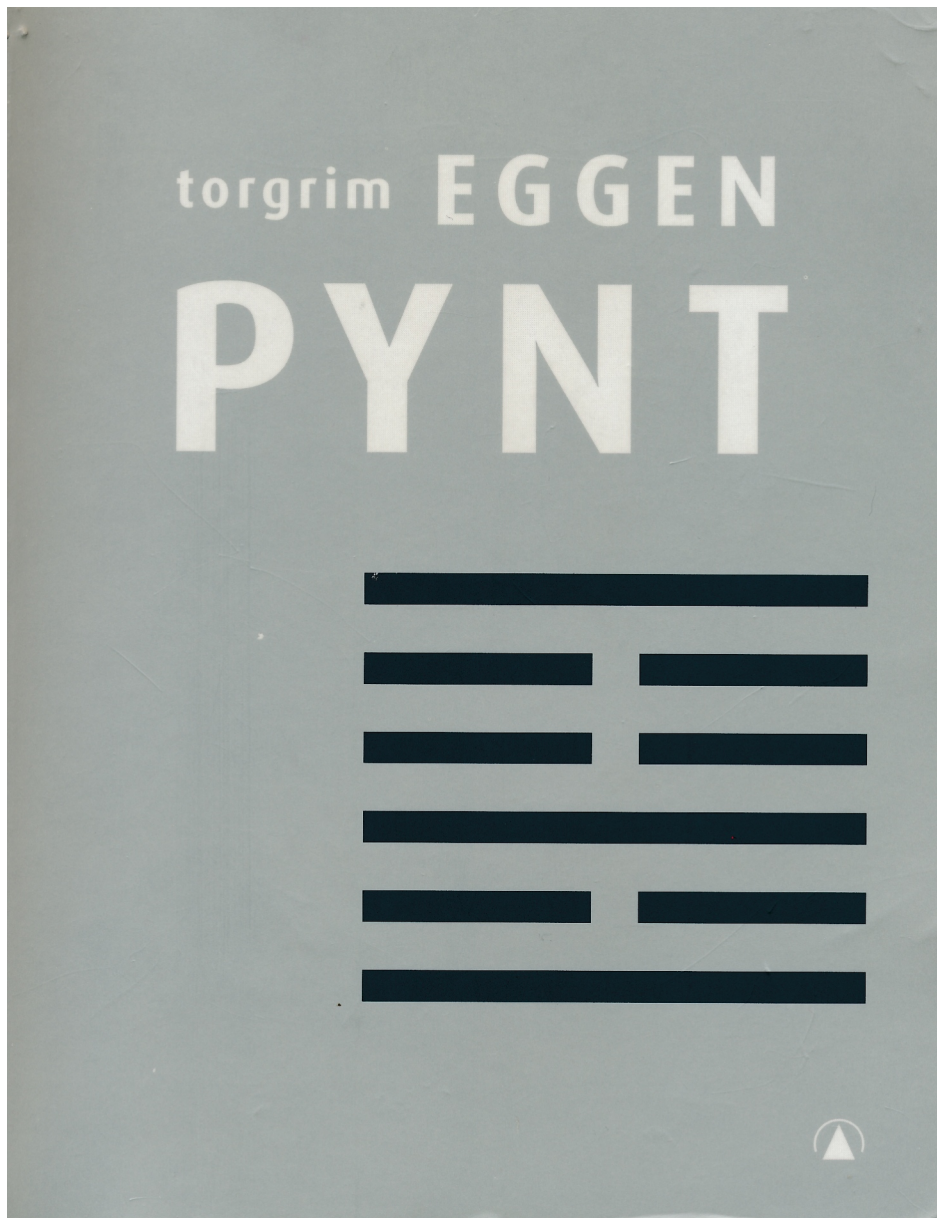


Fig. 2. Omslaget til den heftede utgaven av Pynt³⁵

³⁵ Følgende fire bilder er kopiert og lagt ved med tillatelse fra Gyldendal.

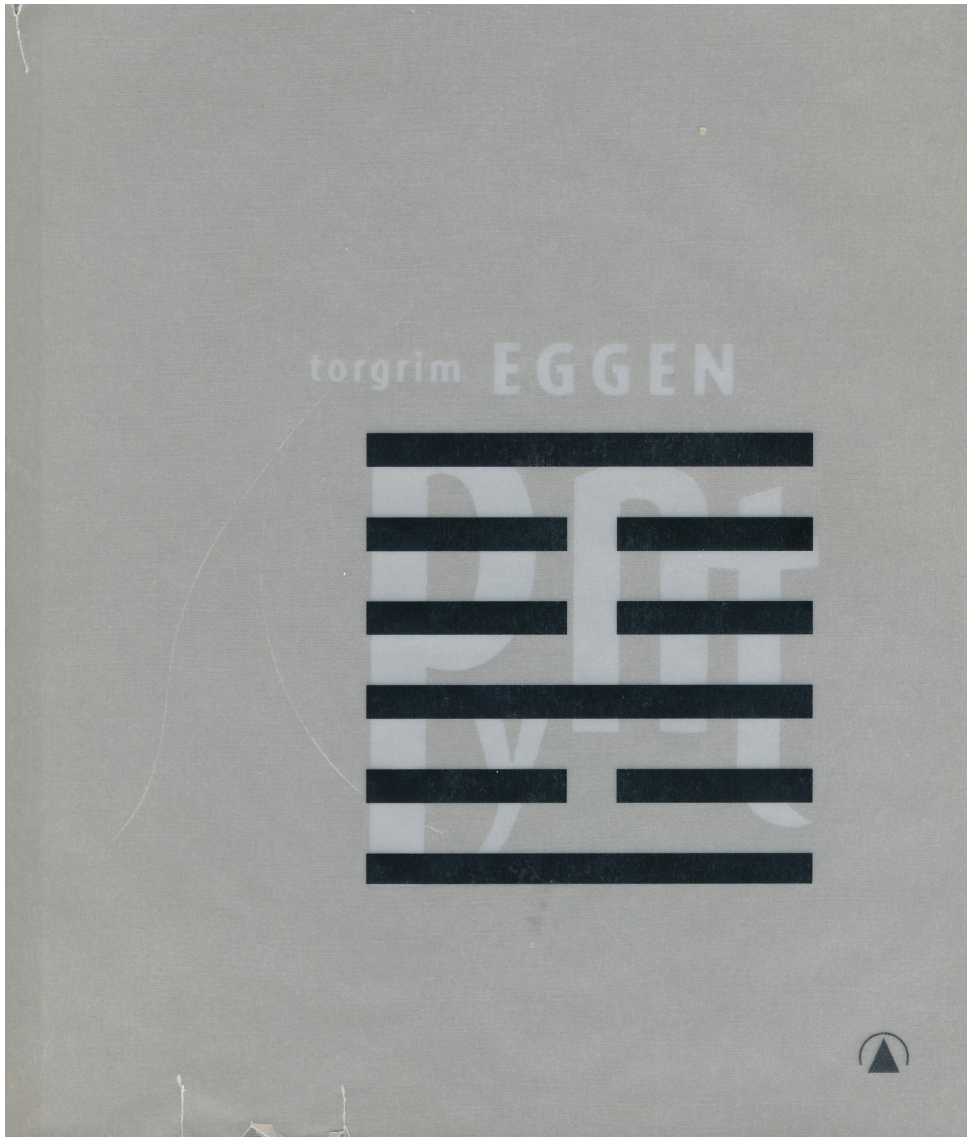
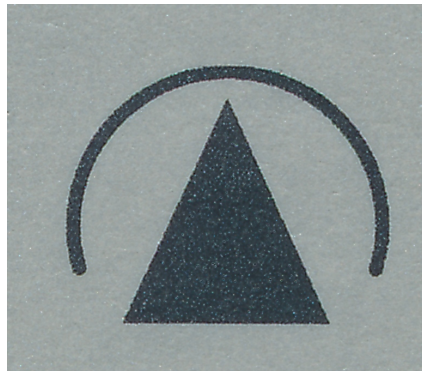


Fig. 3. Omslaget til den innbundne utgave av Pynt (forsiden)



Fig. 4. Omslaget til den heftede utgave av *Pynt* (baksiden)



*Fig. 5. Nærbilde av Gyldendal-logoen
(fra omslaget til den heftede utgaven av romanen)*

