

Tilværelsens stillferdige ekstase

*Eller fenomenologi, estetikk og poetikk i Rune
Christiansens forfatterskap*

Sofus Greni



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
60 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2019

Tilværelsens stillferdige ekstase – Eller fenomenologi, estetikk og poetikk i Rune Christiansens forfatterskap

© Sofus Greni

År 2019

Tittel: Tilværelsens stillferdige ekstase

Forfatter: Sofus Greni

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Med et forfatterskap som rommer over tyve verker utgjør Christiansen en betydningsfull stemme i samtidslitteraturen. Denne analysen er den første lengre akademiske analysen av Rune Christiansens forfatterskap. Med inspirasjon fra den franske nyromanen er Christiansens forfatterskap preget av en fragmentarisk stil som dreier rundt erindringsblokker, små hendelser og hverdagslige scener i menneskers liv. Christiansen skiller seg fra en mer episk dikterkunst, som for eksempel preger den realistiske romantradisjonen. Det er tilværelsen, slik det gir seg til kjenne i de mest konkrete erfaringer, som utgjør forfatterskapets objekt. Med interesse for hvordan Christiansen skildrer forholdet mellom mennesket og tilværelsen foretar analysen en diskusjon av erfaringens karakter. Maurice Merleau-Ponty refleksjoner rundt fenomenologi utgjør det teoretiske bakteppet. Med «erfaring» som et ankerpunkt undersøker analysen i forlengelsen Christiansens stil, estetikk og poetikk. Analysen gjør nedslag i tre romaner fra forfatterskapet og undersøker hvordan romanene på ulikt vis skildrer erfaring. Analysen løfter frem en grunnleggende filosofi i forfatterskapet og gjør denne til gjenstand for refleksjon rundt mennesket, livet og litteraturen. Hver roman er viet et kapittel og erfaringen blir delt inn i tre nivåer: 1) En litterær karakters erfaring av verden, 2) en litterær karakters erfaring av litteratur og 3) det lesende subjektets erfaring av det litterære uttrykk.

Forord

Takk til Knut Stene-Johansen for gode refleksjoner og engasjerte samtaler om litteratur. En videre takk til Ruben Ræder og Ola Mile Bruland – to begeistrede og entusiastiske lesere.

Sofus Greni, Oslo 2019

Innhold

Tilværelsens stillferdige ekstase – Eller fenomenologi, estetikk og poetikk i Rune Christiansens forfatterskap	III
Sammendrag	V
Forord	VII
1 Innledning	11
1.1 Et kort riss	12
1.2 Forskning og resepsjon.....	13
1.3 Tingenes verden	14
1.4 Utvalg.....	17
1.5 Erfaring i tre dimensjoner.....	18
2 Tekstens virksomhet i et fenomenologisk perspektiv	20
2.1 Erfaringens ekstase.....	21
2.2 Syn og maleri.....	23
2.3 Forelskelsens fenomenologi	26
2.4 Det litterære uttrykk som erfaring	30
2.5 En kort språkfilosofisk diskusjon	33
2.6 Stil	35
2.7 Leseprosessen.....	38
2.8 Spørsmålet om erfaringen	41
3 Tilværelsens stillferdige ekstase	45
3.1 Men hvor har hun navnet sitt fra?.....	46
3.2 Hva vil det si å lese?.....	52
3.3 Litteraturen som kjærlighet	57
3.4 I korte trekk	60
4 Å gripe erfaringen – en ettermiddag i Lydia Ernemans liv	62
4.1 Mot en utilgjort lesning	64
4.2 Ensomheten	72
4.3 Harmoni som er vanskelig å svelge.....	76
5 Avsluttende ord.....	82
6 Litteraturliste.....	85

Som befriad från något begav han sig på väg hemåt

– Pär Lagerkvist

1 Innledning

Det er en vaklende affære å velge et emne for masteroppgaven og dermed legge rammen for et år med arbeid. Jeg hadde mange temaer jeg godt kunne tenke meg å utforske. Blant annet var jeg nysgjerrig på om det var mulig å kartlegge den franske ny-romanens innflytelse på norsk litteratur. Omfanget ble fort så overveldende at jeg slo tanken fra meg. Etter å ha puslet litt med ulike ideer stod jeg igjen med noen forfatterskap jeg gjerne skrive om. Høyest på listen var Pär Lagerkvist, J. M. G. Le Clézio og Yasunari Kawabata. De to sistnevnte måtte jeg straks legge til side på grunn av språklige barrierer, og når det gjaldt Lagerkvist, forelå det allerede et stort forskningsfelt hvor jeg fant det vanskelig å finne en egen posisjon.

Tilslutt slo det meg at alle disse forfatterne, tross deres ulikheter, hadde én ting til felles. Jeg hadde oppdaget dem, og begynt å lese dem, gjennom den norske forfatteren Rune Christiansen (f. 1963). Det var hans dikt og romaner som hadde introdusert meg for disse forfatterne. Det kunne være gjennom et sitat, en drøftelse, eller at forfatterne hadde figurert i en epigraf. Da jeg tok en titt i bokhyllen ble jeg overrasket over hvor mange av de forfatterne jeg holdt høyt som kunne føres tilbake til Christiansens forfatterskap. I tillegg til de nevnte, var det forfattere som Claude Simon, Nathalie Sarraute og Georges Perec.

Når jeg ser tilbake, tenker jeg på Christiansen som en slags Vergil som ledet meg gjennom de perifere og ofte glemte områdene i litteraturen. De forfatterne han gjennom bøkene introduserte meg for tilhører alle en marginalisert kanon. Få av dem var å finne på pensumlister og de var navn jeg ikke kunne husket å ha hørt, verken i et klasserom eller over et glass i de senere timer. Dermed tok jeg avgjørelsen om at jeg ville skrive om Christiansens forfatterskap. På den måten ville jeg bevege meg tilbake til utgangspunktet, til de bøkene som hadde åpnet så mange dører i litteraturen. Da jeg i tillegg oppdaget at det verken var viet en masteroppgave eller avhandling til forfatterskapet, opplevde jeg at det var på sin plass å gjøre meg noen refleksjoner om interessante aspekter ved dette forfatterskapet – som tross alt hadde hatt så stor innflytelse på meg som leser.

Å skrive om en samtidsforfatter bærer med seg en rekke utfordringer. For det første vil en måtte skrive om et forfatterskap som fortsatt lever, utfolder og utvikler seg. Det utvalget man velger å skrive om, vil kanskje tillegges nye forståelser og fortolkningsrom i etterkant av nye utgivelser. I tillegg vil det som regel ikke foreligge noen særlig fortolkningsdiskurs. Det er kanskje først og fremst tiden som muliggjør et større perspektiv på litteraturen. Fortiden bærer med seg en rekke forestillinger det er vanskelig å komme unna. For eksempel vil en lese en roman fra 1800-tallet under press fra forestillingen om *realisme*, 1900-tallet under

press fra *modernismen*, og så videre. Det er alltid rom for å nyansere, spesifisere og problematisere, men helt fri fra nåtidens blikk på fortiden vil en aldri være. Dette bærer med seg fordeler og ulemper. Om man skriver om en samtidsforfatter vil man vanskelig kunne låne seg til en lignende kontekstualisering: Det vil være vanskeligere å trekke linjer og sammenlignende tendenser, politiske svingninger og overordene filosofiske dogmer, med samtidige forfattere, da det gjerne er ettertiden som reduserer og systematiserer disse. Med andre ord er det vanskelig å genuint kunne gjøre overordene analyser av den verden man er en del av og som utspiller her og nå. Fordelen er at man står igjen med en enorm frihet, og riktignok er den skremmende, men man blir den første som trer inn i et urørt terreng. Man kommer heller ikke utenom normer innenfor academia, som etter mitt inntrykk, ofte foretrekker analyser av litteratur som tilhører den kanoniske, eller den marginaliserte kanonen. Dermed håper jeg å vise at Rune Christiansen forfatterskap er verdig denne analysen (og motsatt), og forhåpentligvis at denne teksten er verdig leserens tid og oppmerksomhet.

1.1 Et kort riss

Da Rune Christiansen ikke kan sies å være en kanonisert forfatter, hefter det seg heller ikke mange myter eller forestillinger til navnet. For alt jeg vet, kan han være helt ukjent for leseren av denne teksten. Jeg vil derfor gi en kort introduksjon av forfatteren og hans produksjon, slik at man kan danne seg et bakgrunnsbilde å ha med seg videre i lesningen.

Rune Christiansen (f. 1963) er en norsk romanforfatter, lyriker og gjendikter. Han debuterte med diktsamlingen *Hvor toget forlater havnet* (1986) i en alder av 23 år. Siden den gang har han gitt ut over 24 verker som inkluderer romaner, lyrikk og essayistikk. Til tross for et omfangsrikt forfatterskap har han hatt en liten leseskare, men er godt lest og anerkjent innenfor ulike litterære miljøer og blant andre forfattere. Denne anerkjennelsen har blant annet kommet til uttrykk gjennom litterære priser som *Oktoberprisen* (1994) *Halldis Moren Vesaas-prisen* (1996), *Språklig samlings litteraturpris* (1998), *Dobloug-prisen* (2003) og flere. I 2014 oppnådde han et visst gjennombrudd med romanen *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014). For romanen mottok han *Brageprisen* og boken ble trykket i 17 500 eksemplarer. Dette var over fire ganger så mye som den foregående romanen, og utgjør fortsatt den bestselgende boken i forfatterskapet.

Christiansen har spilt en viktig rolle for norsk litteratur. Blant annet i sin posisjon som redaktør for Forlaget Oktobers gjendiktningsserie for nyere poesi. Serien rommer over 30

titler hvor blant annet forfattere som Marcel Cohen, Emmanuel Hocquard, Takashi Hiraide, Edmund Jabés og Jacques Roubaud har blitt tilgjengelig i norsk språkdrakt. Christiansen tok over rollen som kunstnerisk leder for forfatterstudiet i Bø (nå forfatterstudium ved Universitetet i Sørøst-Norge) etter Eldrid Lunden i 2011. Det vanskelig å dokumentere hva slags innflytelse dette har hatt for norsk litteratur, men det er nok rimelig å anta at Christiansen har spilt en betydningsfull rolle for mange yngre samtidsforfattere gjennom sitt engasjement i Bø.

1.2 Forskning og resepsjon

Det foreligger lite forskning på Rune Christiansens forfatterskap. Det mest omfattende arbeidet om forfatterskapet er samtaleboken *Lykke og eksil* (2016) av Miriam Stendal Boulos. Boken tar for seg Christiansens romaner, med avstikkere til hans lyriske produksjon. Boulos veksler mellom intervjuer med forfatteren og egne lesninger av romanene. Boulos lesninger er innsiktsfulle og kløktige, og med forfatterens egne drøftelser, står boken som en fin introduksjon til forfatterskapet. Det er likevel en uformell bok som ligger et godt stykke unna det en ville klassifisert som et akademisk arbeid. Dette gjelder den stilistiske utformingen, men også fordi Christiansens egne drøftelser legger mye beslag på fortolkningsrommene som romanene åpner for.

Selv om det foreligger lite akademisk arbeid hvor Christiansens forfatterskap er hovedfokus, nevnes han i flere ulike kontekster. Da er det gjerne hans lyriske forfatterskap som står i sentrum. Blant annet blir han trukket frem i Marit Grøttas arbeid om kortprosa, *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster* (2009), Henning Wærps antologi *Prosa-diktet i Norge* (2002) og Per Thomas Andersen *Norsk litteraturhistorie* (2001). Det foreligger også essays og intervjuer i litteraturmagasiner som *Vagant* og *Vinduet*.

Når det gjelder resepsjonen av forfatterskapet, har Christiansen mottatt det man kan være fristet til å kalle en systematisk hyllest i dagspressen. For å tegne opp ett bilde av dette vil jeg gjengi noen eksempler fra anmeldelser, ikke bare for å begrunne påstanden, men også fordi måten han blir skrevet om vil være interessant for denne analysen. Om diktsamlingen *AntiCamera* (1996) skrev Jan Jakob Tønseth i Dagbladet: «Det han ser og sanser slår mot oss med en nyslått friskhet, han syner oss fenomenene i deres språklige jomfruelighet» (Tønseth 1996). Om *Intimiteten* (2003) skrev Knut Faldbakken i VG at «Rune Christiansen er nemlig en meget dyktig forfatter, ja, jeg vil kalle ham en stor språkkunster» (Faldbakken 2003). *Fraværet av musikk* (2007) høstet følgende lovord fra Cathrine Krøger i Dagbladet:

«Vidunderlig vakker og reflektert erindringsreise igangsatt av døden» (Krøger 2007). Her skriver Faldbakken at «[p]å sitt beste er dette «ren» litteratur, litterær musikk. Det er bare å gi seg over» (Faldbakken 2007). Om Christiansens neste roman *Kyrsantemum* (2009) følger Krøger opp: «[H]an er en av få forfattere som viser leseren hva virkelig god skrivekunst er. — Han har et språk som fløyel, sa min venninne. Det er bare å gi seg hen» (Krøger 2009). Fra Anne Cathrine Straume i NRK kom det også ros denne gangen: «Det er umulig å snakke om denne romanen uten å ta inn over seg Rune Christiansens subtile og smidige språk. Det er så gjennomført og gjennomtenkt, så rent, at det gir meg en følelse av lykke!» (Straume 2009). Om *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* skrev Tom Egil Hverven i Klassekampen at «så å si hver setning er en nytelse» (Hverven 2014).

Når jeg velger å ramse opp så mange eksempler er det dels for å understreke den hyllesten forfatterskapet har mottatt, og listen kunne vært mye lenger, men jeg vil også rette oppmerksomheten mot hvordan alle disse sitatene på noe ulikt vis omtaler Christiansens *språk og stil*. Bøkene betegnes som *stor språkkunst, som språklig jomfruelighet, vidunderlig vakkert, litterær musikk, språklig fløyel, en nytelse*, og så videre. Det anmeldelsene også har til felles er at de ikke begrunner roen, altså prøver å si noe om *hva* det er ved språket, stilen, eller verket for øvrig, som står til alle lovordene. Hva vil det si at et språk er vakkert, jomfruelig, eller som fløyel?

1.3 Tingenes verden

Når det er sagt, kan jeg godt forstå lovordene. De benevner følelser som jeg selv kan sitte med når jeg leser Christiansens bøker. Dermed kan anmeldelsene være, om ikke en inngang, en retning for oppmerksomheten. Det er med andre ord noe ved Christiansens språk og hvordan han skildrer verden som anmelderne finner forsonende og tilfredsstillende, og det er dette jeg vil undersøke nærmere. Det kunne kanskje formuleres så enkelt som, hvordan skildrer Christiansen verden og gjennom hvilket språk?

En slik formulering er vag og spørsmålet rammer bredt. Jeg vil gjerne spesifisere: Form og innhold betinger som kjent hverandre. Kritikernes lovord av språkføringen lar seg kun forstå i forlengelse av hva språket favner om. Med andre ord må man si noe om hva Christiansen beskjeftiger seg med som forfatter, hva han *skriver om*. I en refleksjon rundt romanen *Syndefloden* (1970) av J. M. G. Le Clézio, legger Christiansen til grunn en holdning han har som forfatter og som er belysende for dette spørsmålet:

Gjennom skriften forsøker jeg å sette sammen og erobre en illusorisk helhet der utgangspunktet alltid er en vrimmel av adskilte (ofte tilsynelatende usammenstillbare) fragmenter. En roman eller et dikt er i første omgang bygget på utvalgte elementer fra denne vrimmelen og talent er kanskje dypest sett den særegne evnen til å bygge opp et univers av f. eks. to appelsinsteiner, begrepet forgjengelig, en bil på vei gjennom et høstlig landskap og en kvinne i ly under et tre i en park. (Christiansen 2002: 90)

Christiansen omtaler sin forståelse av verden og litteraturen. Det å skrive er forsøket på å sette sammen verdens fragmenter. Indirekte avfeies den litteraturen som befatter seg med referensiell handling. Med begrepet handling sikter jeg til fabel, eller *mythos*, slik det heter hos Aristoteles, altså en ordning av begivenheter. Med andre ord snakker vi om en etterligning av hendelser, strukturert i for eksempel en tragisk/dramatisk oppbygning, hvor skildringene av hendelsene ofte faller inn under en større tematisk kurve, og/eller tillegges en symbolsk kraft og kan representere psykologiske intriger og så videre. Den realistiske romanen kan stå som et bilde på en slik litteratur (dette vil bli grundigere diskutert i kapittel 2).

Som en slags motpol mot denne tradisjonen skriver Christiansen at *talent*, i betydning litterært talent, er evnen til å la verden gi seg til kjenne i litteraturen gjennom dets helt tilforlatelige bestanddeler. Det handler for ham om å beskrive tilværelsen slik den fremtrer, uten å systematisere den eller gi den høyere funksjoner. Det finnes ingen dramatik i to appelsinsteiner, men de har en gyldighet som de henter fra det faktum at de eksisterer. Appelsinsteinene har ingen effekt eller ingen narrativ funksjon, likevel tilhører de verden og i forlengelse, Christiansens litteratur.

Oppramsingen i sitatet sidestiller helt hverdagslige ting, som en bil, et landskap, en kvinne og en park, med det abstrakte begrepet *forgjengelighet*. På den måten utsier han at det ene er verken større eller mindre enn det andre, men at de innehar lik verdi. Det er ikke snakk om noe hierarki, og dermed ingen kausale slutninger: Hva sier vel appelsinsteiner om en kvinne i ly under et tre?

Slik tegner han et bilde av litteraturen som en sammenfatning av ulike fragmenter: gjenstander, ting, landskap, hendelser og abstrakte idéer. Når disse tillegges en helhet er denne *illusorisk* og beror på det enkle faktum at de er nedfelt i det avgrensede området som utgjør en bok. Dermed er de påtvunget sammenstillingens kraft, det som skildres på en side, vil påvirke forståelsen av den neste. Det vil alltid ligge et indre spenn i en bok som øver press på det foregående og det som følger. Dette er likevel kunstig. Om litteraturen derimot innehar en illusorisk helhet, er verden ikke annet enn de enkle inntrykk som gir seg til kjenne i erfaringen. For å utbygge dette vil jeg lage en liten analogi til den japanske gryteretten

Sukiyaki. I *Japan – Tegnenes rike* (1996) skriver den franske semiologen og litteraturtenkeren Roland Barthes om denne matretten. Det som begeistrer han er dens fragmentariske karakter:

Den spiselige substansen er uten noen dyrebar kjerne, uten noen skjult kraft, uten noen livgivende hemmelighet. Ingen Japansk rett er utstyrt med et *sentrum* [...]; dér tjener alt til å smykke alt. For det første er maten på bordet, på brettet, aldri annet enn en samling av fragmenter, og tilsynelatende har ingen av dem forrang under inntagelsen. (Barthes 1996: 29)

Denne formen for anretning, skriver Barthes, skiller seg fra den vestlige matkulturen, som gjennom å dandere tillegger rettene et symbolsk hierarki. Mitt eget eksempel på dette vil være kirsebæret på toppen av en iskrem. Det er selve iskremen som er kjernen, men på grunn av kirsebærets plassering tilskrives kirsebæret den gjeveste posisjonen. Det symbolske hierarkiet er så reelt at det her gitt opphavet til den engelske frasen «the cherry on top», som brukes for å benevne en slags ekstra glede, eller bonus. Den japanske gryteretten kan fungere som et bilde på Christiansens litteratur. Romanene innehar ingen symbolske kjerner, eller skjult kraft, ingen hemmeligheter. Det som opptrer i romanene er av lik verdi, en landskapsbeskrivelse kan ikke reduseres til en iscenesettelse av en handling, altså som en *funksjon*, den er viktig fordi den søker å gjengi selve erfaringen av verden. Det er en litteratur hvor alt tjener til å smykke alt. Det er en stil som søker å unngå de symbolske hierarkier. Et kirsebær er ikke mer enn nettopp et kirsebær. En håndbevegelse blir ikke beskrevet for å antyde en karakters større psykologiske tilstand. Christiansen søker mot å kaste lys over tilværelsen eneste åpenbare kvalitet, det å *være*. En stol er en sol, et bord er en bord, det *er*, det *finnes*, og det er en ekstase. Dette er en grunnleggende holdning gjennom hele forfatterskapet. Når ingenting har forrang, ingenting er mer viktig enn det andre, er det i Christiansens ånd jeg med tilfredstillelse sammenligner en matrett med litteratur.

Om vi skal kunne slå fast at noe *er*, så er det kanskje forbeholdt at det lar seg erfares. Erfaringen kan forstås som forholdet mellom mennesket og tilværelsen, og det er dette bindeleddet som vil være analysens gjenstand. På ulikt vis skildrer bøkene til Christiansen hvordan verden åpenbarer seg for mennesket. Erfaringens karakter er et gjennomgripende og sentralt motiv. Som nevnt, styrer romanene ofte unna overgripende tematikker, eller temaer. De strever heller mot å gripe menneskets væren i ulike, men ofte hverdagslige situasjoner. Bøkene i forfatterskapet deler også den egenskapen at de er referansetunge. Henvisninger til litteratur, film og musikk, forekommer i alle romanene, også i store deler av den lyriske produksjonen. Mange er romankarakterene til Christiansen er lesende mennesker som

orienterer seg og reflekterer rundt verden med litteraturen. Erfaringen er dermed ikke kun knyttet til en erfaring av verden i dens fysiske bestanddeler, men også gjennom for eksempel å lese. Dette er en generell oppsummering. En formulering som «romanen griper menneskets tilværelse» kunne stått på et hvilket som helst bokomslag. Som denne analysen vil vise, er oppmerksomheten rundt den menneskelige erfaring toneangivende for Christiansens stil, den legger også et grunnlag for en poetikk og et menneskesyn, og det er dette vi i det følgende skal se nærmere på.

1.4 Utvalg

Christiansens har så langt skrevet åtte romaner og elleve diktverk. Om man inkluderer essays rommer forfatterskapet over 20 bøker. Det er et stort materiale å legge til grunn for én analyse. Dermed vil jeg velge å konsentrere meg om tre romaner fra forfatterskapet, hans første roman *Hvalene i Glasgow* (1990), hans syvende, *Krysantemum* (2009) og den åttende romanen, *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014). Disse tre bøkene vil fungere som nedslag i et mangslungent forfatterskap. De tre romanene er representanter for det jeg ville kalle tre ulike perioder i forfatterskapet. «Periode» er ikke en tilfredsstillende benevnelse, da det ikke er snakk om tydelige skiller innad i et forfatterskap som har hatt en jevn og dynamisk utvikling. Det er i ryddighetens navn jeg velger å kategorisere romanene i tre kategorier, eller perioder. Det er med andre ord noe påtvunget. Likevel, fra 1990 til 2000 utkom det fire romaner, *Hvalene i Glasgow* (1990), *Dypt mørke* (1992), *Steve McQueen er død* (1997) og *På ditt aller vakreste* (2000). Disse utgivelsene vil jeg foreslå å tenke som én periode. Det interessante i dette tiåret er eksprementeringen. Bøkene er på mange måter ulike, i tematikk, i karakterer og i sted for handlingen. Første roman er en kjærlighetshistorie mellom forfatteren Tristan og maleren Shelly. Neste utgivelse er en slags utprøving av spenningsromanens former, og omhandler smuglerne Noel og Lawrence i Cornwall. Tredje bok omhandler livet til en mann i arbeidermiljøet i Glasgow, og tiden etter at han mistet broren i en racerbilulykke. Siste roman skildrer Markus, en kunststudent som med kameraten går i gang med å lage pornofilmer i Oslo. Det er med andre ord forskjellige motiver i bøkene.

Det neste tiåret gir oss følgende tre romaner, *Intimiteten* (2003), *Fraværet av musikk* (2007) og *Krysantemum* (2009). Disse er langt mer essayistiske romaner, og med det, mener jeg at det ikke er noen tydelig fortelling, eller fabel, å peke på i verkene. Handlingsgangen er som regel bygget opp av skildringer av tilstander og drevet frem av refleksjon rundt tilværelsen, litteratur, film, musikk og så videre. I så måte står disse romanene som en

tilspising av en tendens som også har ligget til grunn for de fire første romanene: Til tross for at for eksempel *Dypt mørke* (1992) eksperimenterer med uttrykket til den tradisjonelle spenningsromanen, vil en storleser av krim og thrillere bli skuffet over boken. Det anvendes riktignok typer en kan kjenne igjen, som antihelten, det er actionscener og revolvere, men også i kjent *stil* (dette vender jeg tilbake til), et voldsomt fokus på skildringer av landskap og eksistensielle tilstander.

Dermed kan en si at rammefortellingene som preger romanene fra 1990 til 2000 blir lagt til side det neste tiåret. Fokuset blir smalere og rettet mot tilstander og refleksjon, og hvor dramatisk handlingsutvikling er nesten ikke-eksisterende. Med *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014) og *Fanny og mysteriet i den sørgende skogen* (2017) blir oppmerksomheten mot tilværelsens tilsynekomst satt til verks av en mer fortellende stil. Selv om fortelling her fortsatt ikke betyr *fabel*, er det et mer eventyraktig preg over det som bøkene. Likevel er det fortsatt helt udramatiske (i narrativ forstand) og hverdagslige hendelser som utspiller seg.

1.5 Erfaring i tre dimensjoner

De tre bøkene som utgjør analysens grunnlag er altså representanter fra disse tre ulike periodene i forfatterskapet. De blir viet hvert sitt kapittel som vil drøfte på ulikt vis hvordan erfaringen skildres og tematiseres. Med dette som ledetråd for analysen vil jeg synliggjøre grunnholdningen i forfatterskapet, men også forskjeller i hvordan erfaringens karakter blir fremstilt. Det vil komme avstikkere i refleksjonen til flere aspekter ved forfatterskapet, men disse vil kunne føres tilbake til nettopp forholdet mellom subjekt og tilværelsen.

Første kapittel vil diskutere hvordan en litterær karakter erfarer verden med utgangspunkt i fenomenologien til den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (f. 1908), og hans refleksjoner rundt erfaringen av kunstverk og det litterære uttrykk. Første delen av kapitlet vil altså diskutere en erfaring slik den skildres i det tekstinterne universet. Andre del av kapitlet vil løfte blikket fra en skildret erfaring i romanen, til erfaring av et litterært uttrykk. Det vil innebære en diskusjon om språk, stil og leseprosessen, eller sagt med andre ord, hvordan vi kan tenke oss erfaring, i fenomenologisk forstand, av språk.

Dette fungerer som en bro til kapittel to som vil ta for seg erfaringen til en litterær karakter *som leser*. Det vil si hvordan romanen *Krysantemum* skildrer erfaringen av verden gjennom et lesende subjekt. Dermed vil analysen fortsatt dvele ved erfaring som tilskrives den litterære karakteren. Refleksjonen vil også handle om lesning og litteraturens posisjon i

menneskets liv. I Rune Christiansens ånd, vil også flere forfattere som Le Clézio, Perec og Robbe-Grillet konsulteres i analysen.

Det tredje kapittelet vil ta steget ut av det tekstinterne universet. Her vil jeg undersøke erfaringen av det litterære uttrykket som et lesende subjekt. I sentrum vil være det lesende subjektets erfaring av det litterære uttrykket. Jeg vil fokusere på et avsnitt fra *Ensomheten i Lydia Ernemans liv*, og reflektere rundt erfaringen som igangsettes hos leseren, som i dette tilfelle vil være meg selv. Mot slutten av dette kapittelet vil jeg også problematisere noen innvendinger som har kommet mot Christiansens forfatterskap.

Analysen er altså delt opp i tre nivåer av erfaring. Først hvordan en litterær karakter erfarer verden, deretter hvordan en litterær karakterer erfarer verden gjennom å lese litteratur, og dermed hvordan jeg, som lesende subjekt, erfarer det litterære uttrykket. Gjennom å bruke erfaring som ankerpunkt for analysen vil jeg kunne gjøre større estetiske refleksjoner rundt Christiansens forfatterskap. Jeg vil utlede en poetikk av dette og løfte frem hvordan Christiansen tenker og skriver om mennesket, tilværelsen og litteraturen. Forhåpentligvis vil det kunne legge et grunnlag for hva det er ved Christiansens forfatterskap som får anmeldere til å komme med nevnt hyllest.

Gjennom analysen bruker jeg begreper som «livet», «tilværelsen» og «verden», mer eller mindre synonymt. Dette kan være problematisk. For allerede å oppklare hva jeg mener med disse ordene vil jeg sitere fortelleren i *Krysantemum* når han innledningsvis beskriver historien boken:

[K]anskje er det bare snakk om en rekke hverdagslige foreteelser, for ligger det ikke ofte en eiendommelig betydning i disse uanselige affærene, og er det ikke nettopp disse mer eller mindre tilfeldige episodene som danner de forløp og forgreiningene vi kaller «virkeligheten» eller «tilværelsen». (Christiansen 2010: 7)

Når jeg da skriver tilværelsen, verden eller livet, mener jeg altså disse forgreininger av små hendelser, strømmer av inntrykk, tanker, opplevelser, samtaler og møter, alt som måtte vederfare oss i livet.

2 Tekstens virksomhet i et fenomenologisk perspektiv

Hvalene i Glasgow (1990) er Christiansen første roman. Kort oppsummert er romanen en kjærlighetshistorie om forfatteren Tristan og den aspirerende maleren Shelly. Kjærligheten mellom de to ser ut til å rakne i åpningen av romanen. Nedstemt forlater Tristan og Shelly et pensjonat og legger ut på en biltur. Reisen igangsetter en fortelling som utfolder seg gjennom omskiftelige skildringer i tid og rom.

Allerede må jeg komme med en modifikasjon: Ordet «fortelling» er lite egnet til å beskrive romanen, i den forstand at romanen i liten grad forholder seg til noen form for plot. Det er en anakron tekst som foreligger, oppbygget av brokker og riss, og hvor teksten hefter seg ved en erfaring, en tanke, et landskap eller en gjenstand, dveler et øyeblikk, før den beveger seg videre. Tristan arbeider med en bok og gjør en refleksjon rundt dette arbeidet som er like egnet til å beskrive romanen: «engasjement og fokusering skal bevege seg med assosiasjonene i en stram logisk sammenheng» (Christiansen 1990: 88).

Det er en paradoksal visjon: Romanen skal samtidig være logisk og sammenhengende. Utsagnet reflekterer over den fortellendelitteraturen, hvor hendelser og erfaringer settes i sammenheng og behandles gjennom en form for utvikling som bygger på kausalitet. En av litteraturens store gleder er nettopp denne evnen til å sette menneskelig erfaringer i system for å skape mening. Christiansen legger derimot en annen ambisjon til grunn for sitt prosjekt. Romanen søker å gripe tilværelsen slik den presenterer seg gjennom et mylder av sammenhengende assosiasjoner, minner, tanker og erfaringer og sanser. Denne stramme logiske sammenheng av inntrykk som Tristan forfekter kan tolkes som en poetikk.

Dette betyr ikke at romanen kan reduseres til et «formeksperiment», eller at den tilstreber en fremmedgjøring av den typen som preger store deler av modernistisk diktning, og hvor verden ofte blir tillagt et skinn av meningsløshet. Det er nysgjerrighet over tilværelsen som er romanens drivkraft. Romanen har et stort spenn og behandler høystemte emner som tid, væren og eksistens. Den reflekterer over kunst, særlig malerier, film og litteratur. Samtidig er småtterienes verden alltid tilstede, og en refleksjon rundt «bevissthet», brytes like gjerne av til fordel for en beskrivelse av et ullteppe under en koffert, en krukke med appelsinmarmelade, eller sollyset mot en melkeflaske. Det kunne vært fristende å si at det

ligger et ekko av Terentius mellom linjene: «Jeg er et menneske, intet menneskelig er meg fremmed».

Christiansens virke som poet preger romanen. Hans stilistiske uttrykk gir seg til kjenne gjennom hvordan han skildrer individets forhold til væren. Det er gjennom et sanselig og lyrisk språk at verden skildres, og nettopp dette språket åpner opp for en egenartet estetisk erfaring. Som nevnt i innledningen berømmer store deler av resepsjonen språket og estetikken i forfatterskapet. Likevel er det vanskelig å få tak på hva som skaper det estetiske uttrykket. Romanen er rik på emner som er interessante å diskutere i forlengelse av spørsmålet, men jeg vil starte med et helt grunnleggende, men likevel komplisert spørsmål: Hvordan erfares verden i romanen?

Dette spørsmålet er estetisk, så vel som eksistensialistisk, metafysisk og språkfilosofisk. I dette kapittelet vil jeg undersøke spørsmålet ut fra et fenomenologisk perspektiv. Med andre ord vil jeg tenke litteratur i forlengelse av persepsjon og sanse-erfaring. Kapittelet er todelt. Først vil jeg se hvordan selve erfaring av verden opptrer som motiv og tema i romanen. Her vil jeg tenke erfaring og fenomenologi innenfor det tekstinterne universet, altså *hvordan protagonisten sanser verden*. I neste del, vil jeg løfte perspektivet og undersøke hvordan skildringene, gjennom romanen som et litterært uttrykk, erfares fra et leserperspektiv. Dette vil innebære å tenke litteraturen som fenomen og kunstnerisk uttrykk.

2.1 Erfaringens ekstase

Kapittelet «Tiden under vann» er interessant i denne sammenheng fordi det illustrer hvordan Christiansen skildrer forholdet mellom individet og verden:

Jeg står i det lyse, umøblerte loftsrommet, i vinduskarmen finner jeg noen tuber maling, jeg plukker opp en av dem [...] det er ikke mye igjen i tuben, men jeg greier å presse ut litt på vindusruten. Jeg gnir malingen utover med fingrene, lener meg fram, holder over høyre øye med hånden, kikker gjennom fargen med venstre. Tre slepebåter trekker en tanker utover, en måke flyr av gårde med noe fiskeavfall i nebbet. Jeg lukker øynene, hviler pannen mot det solvarme glasset, mot den kjølige bilruten. (Christiansen 1990: 43)

Gjennom flere bevegelser igangsettes erfaringen av verden. Tristan dveler ikke i dette tilfelle ved et enkelt objekt, eller fenomen, i stedet fungerer det første holdepunktet som en åpning mot det neste. Subjektet starter i loftsrommet. Ved å la fingrene trekke maling utover vinduet,

skapes det gjennom bevegelsen, *å male*, nye erfaringshorisonter: slepebåter, en tanker, måker, fisk også videre.

Siste linje i avsnittet etablerer også samtidigheten i tid. Handlingen utfolder seg i presens, men det er bilreisen som utgjør rommet handlingen springer ut av. Selv om Tristan befinner seg i loftsrommet i starten av kapitelet, blandes tidsnivåene når han lener pannen mot ruten, og er både i loftet og i bilen. Dette er et eksempel på de stadige forskyvningene som finner sted i romanen. Teksten gjør et nytt poetisk sprang. Jeget manifesterer seg ute på en klippe hvor han observerer havet, vinden, skyene, gresset og måkene:

Blåsten ute til havs rykker løs skyenes stabler med nesten smuldret papir. Jeg ligger på magen i det fuktige gresset med armene under haken og hodet halvveis ut over stupet. [...] verden skrur seg om, snur seg i hodet, i kroppen; havet er over meg, skyene under. Jeg strekker meg bakover og ut klippekanten, sjøfuglenes vingeslag forvandles til hjelpeløse hugg i luften. Alt som stiger faller med groteske bevegelser, alt som faller suges opp mot den skummende brotthimmelen. (Christiansen 1990: 43-44)

I eksemplene opptrer Tristan som en maler, ikke i metaforisk forstand, men rent konkret: Erfaringen av landskapet skapes gjennom at han maler ruten for dermed å la verden tre frem, eller snarere, selv å gå gjennom den fargede ruten og ut i landskapet. Bevegelsen i skildringen gir en interessant kommentar til erfaringens karakter. Om vi holder fast ved maleren som et bilde for skildringens utgangspunkt, er det på ingen måte snakk om en maler som tar verden i besittelse og nedfeller det han ser som et avtrykk. Tristan søker ikke landskapet gjennom overblikk. Den aktive bevegelsen, *å male*, er en åpning mot landskapet i dets fulle bevegelighet. Landskapet snur seg på hodet for Tristan. Det forvandles, og sjø og himmel bytter plass. Måkene mister tak og faller mot havet, som nå er den skummende brotthimmelen. Det er på alle måter en poetisk bevegelse. Landskapet som ses fra loftsrommet, er ikke det samme som erfares når subjektet ligger på kanten av klippen. Erfaringen blir aldri ferdig, men den forandres hele tiden. Landskapet lar seg ikke erfare i sin helhet. Likevel er det ikke snakk om noen fremmedgjøring av landskapet og heller ingen form for symbolikk. Det som kommer til uttrykk i teksten må heller forstås som en tematisering av erfaringens ekstase. Subjektet boltrer seg i inntrykk, lar seg overvelde av sansene. Språket prøver ikke å holde fast, å forstå, men å fremme verdens uåndgripelige karakter.

Dette bunner i bevegelsen fra loftsrommet til klippekanten, som kan leses som en veksling fra synets erfaring, til en kroppslig erfaring. Tristan er på ingen måte en som skuer fra avstand, eller prøver å ramme inn landskapet innfor vinduskarmenes grenser. Snarere flytter han seg selv inn i kjernene av landskapet, hvor han er omringet av landskapets

voldsomhet. Maleren og maleriet fungerer ikke i dette eksemplet som avbildning, men som mulighet for ny erfaring. Avsnittet tematiserer erfaring og ikke minst erfaringsmuligheter i et kunstnerisk uttrykk som maleriet. Men for å forstå hva Christiansen sier om erfaring, må vi først danne oss en forestilling om hva som er en «erfaring» og til dette vil vi gå til fenomenologien for svar.

2.2 Syn og maleri

Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty er en av de sentrale tenkerne innenfor fenomenologien, og etterfølger av fenomenologiens far Edmund Husserl. Merleau-Ponty er kritisk til hvordan forståelse av verden er delt mellom vitenskapelige og filosofiske grupperinger: Den empirisk-vitenskapelig og den metafysisk-filosofiske. Den empiriske vitenskapen fordrer at verden eksisterer, og subjektet med sin bevissthet, er en del av den. På den andre siden er den filosofiske, som hos Descartes og Kant, hvor verden er betinget bevissthet, og hvor det er tanken som muliggjør verden. Dette er en falsk dikotomi ifølge Merleau-Ponty. Han søker mot å beskrive menneskekroppen som et krysningspunkt mellom disse frontene og som muliggjøringen av erfaring. Den fysiske kroppen er aktuell fordi den både tilhører subjektet og bevisstheten, men den er også empirisk, den finnes i verden. I vår sammenheng er dermed Merleau-Pontys refleksjoner rundt syn interessant fordi det både er i verden, samtidig som det er betinget bevissthet, og interaksjonen mellom det som ses og den som ser, gir grunnlag for en fenomenologisk erfaring. Når Tristan ser gjennom det fargede glasset, skapes det en interaksjon mellom verden og ham selv. Det er denne sammenhengen jeg er interessert i å undersøke nærmere.

Hvordan ser man verden? er et gjennomgående spørsmål i Merleau-Pontys bok om malerkunsten. I *Øyet og ånden* (1964) er han interessert i å gripe hvordan maleren forandrer verden til et maleri, hvordan verden muliggjøres gjennom en uopphørlig virksomhet mellom å se og male. Dette må ikke misforstås som en prosaisk avbildning av verden, altså ved å avtegne vår konseptuelle forståelse av den. Merleau-Ponty påpeker at det Descartes liker ved kopperstikkene er at de tilstrekkelig beholder tingenes form, som muliggjør at vi forstår, eller gjenkjenner gjenstanden gjennom «dens utvendige hylster» (Merleau-Ponty 2000: 39). For Descartes er dermed streken sublim i malerkunsten: «[T]egningen muliggjør malerkunsten

fordi den muliggjør en gjengivelse av utstrekningen» (39)¹. De sekundære egenskapene i malerkunsten, som fargen, blir for Descartes ikke stort mer enn pynt. Dette reduserer, for Merleau-Ponty, malerkunsten til et kunstgrep som etterstreber å gjengi tingene ut fra deres vante persepsjon.

Strekene i koppersticket kan ikke sies å ligne de skoger og landskap de avtegner. Deres kraft hentes fra tegnene: «sticket gir oss tilstrekkelig med tegn, med utvetydige ‘midler’ til at vi kan danne oss en idé om tingen, en idé som ikke skyldes ikonet, men som oppstår i oss på ‘foranledning’ av tingen» (36-37).

Denne forestillingen av synet, representert ved Descartes, er intellektuelt. Kopperstikkets ulikhet fra det betegnede ansporer ideen, si for eksempel av et tre, eller en åsrygg. Det er i den forstand ikke selve erfaringen av tingen (treet, åsryggen) som bevitnes, men idéen om disse skapt av gjenstandens «utvendige hylster». Ulikheten er stor mellom strekene på et ark, og et faktisk tre, slik det fremgår i koppersticket, og gjør at sammenhengen som skapes er betinget intellektet. Det som ses krever en rekonstruksjon i ånden, og idet vi makter å skille et tre fra en åsrygg i et kopperstikk, har vi dermed allerede tatt et steg ut av verden og trukket inn i den intellektuelle sfæren. Tegnene som avgis er nettopp *tegn*, de blir avlest, og ideen er dermed *foranlediget* gjenstanden. Magien i malerkunsten forsvinner «[...] hvis maleriet ikke besitter noen annen kraft en tekst som venter på vår avlesning» (37).

Malerkunsten er langt mer mystisk. Når Merleau-Ponty betrakter hulemaleriene i Lascaux, betrakter han det ikke på samme måte som han betrakter en ting: «jeg fastholder det ikke på dets sted, blikket mitt streifer omkring det som i Værens stråleglans, jeg ser ikke så meget som jeg ser utfra det eller sammen med det» (21). Fenomenologien er opptatt av å gripe verden slik den er gitt erfaringen, uten å la væren og eksistens være betinget metafysikken.

For å bryte opp den nevnte dualistiske oppdelingen av verden introduserer Merleau-Ponty en ny vei gjennom refleksjonene rundt synet og malerkunsten. Denne veien er fenomenologens syn som han lar Cézanne inkarnere. Verden er aldri helt utenfor mennesket som utstrekning, på samme måte som den aldri eksisterer kun i oss selv. «Fordi kroppen min er synlig og bevegelig, hører den hjemme blant tingene, den er en av dem, den er en del av verdens vev, og den har samme kohesjon som en ting» (17). Samtidig er kroppen synlig for seg selv, og kan dermed betrakte seg selv som seende. Selvet er seg selv bevisst som kropp av samme materialitet som verden og som bevissthet. Denne tosidigheten ligger til grunn for

¹ I analysen har jeg valgt å sløyfe forfatternavn og år i referansen når sitatene følger hverandre tett. Dette er for å ikke bruke unødvendig mye plass. Om det kun er oppgitt sidetall, er det den foregående referansen som er gjeldene.

gåten om synet og malerkunsten: «Et selv som altså er fanget mellom tingene, et selv med en forside og en bakside, med en fortid og en fremtid» (17).

Kroppen er empirisk samtidig som den er en sansende bevissthet. Syn er ikke en overføring fra det ytre til det indre. Det handler ikke så mye om å se ett gitt objekt, som en kantiansk «tingen i seg selv». Det dreier seg ikke om ting i den forstand, men snarere erfaringer. «Malerens syn er en uopphørlig fødsel» skriver Merleau-Ponty, å se er å erfare tingene i dets første tilsynekomst (29). Og se «utfra», eller «sammen med» er å nærme seg vøren og dets bestanddeler før disse blir konseptuelle. Mikkel B. Tin skildrer dette fint i etterordet:

Men når jeg betrakter lys og skygge mellom bladene, trer jeg ikke tilbake for å se utenfra, jeg nærmer meg, går inn, lar meg oppsluke av løvverk og duft av lindeblomster uten å ville noe bestemt, og spillet blir mer levende jo mer jeg glemmer meg selv og navnene og lovene jeg har lært. (Tin 2000: 86)

Avstanden mellom Merleau-Pontys betraktninger om malerkunsten og Rune Christiansen er ikke så stor som den først kan se ut til å være. Begge undersøker erfaringens karakter. Merleau-Ponty tilbyr et grunnlag for hvordan en kan tenke *erfaring*, og som kan være med på å belyse bevegelsen som finner sted i teksteksemplet fra kapittelet «Tiden under vann».

Når Tristan maler åpnes det en revne mot verden som drar ham inn i den. Dette mener jeg ikke rent metaforisk, bevegelsen finner sted når han hviler hodet mot ruta. Interessant nok er synet utelatt i det fenomenologiske spranget. Tristan maler og skuer gjennom fargene, men landskapet er fortsatt holdt på avstand. Han står inne på loftsrommet og ser ut gjennom vinduet, ut gjennom maleriet, men selve erfaringen har ikke funnet sted. Vi kan lese plasseringene som metaforiske for det indre og det ytre: Loftsrommet kan forstås som bevisstheten og subjektivitet. Og om det finnes noe sant i at *øynene er sjelens vinduer*, kan en snu denne floskelen rundt: Vinduene opptrer som øynene som avtegner landskapet utenfor. Likevel er ikke dette en erfaring i fenomenologisk forstand. Subjektet står fortsatt utenfor. Det finnes ikke noe spill mellom den som ser og det som ses. Erfaringen fremtrer ikke før kroppen kommer i spill. Pannen legges mot ruten, presser mot naturen der ute. Han beveger seg gjennom synet i metaforisk forstand og erfaringen finner sted.

Idet hodet legges mot ruten skifter landskapet, han er verken i loftsrommet eller i bilen, han ligger på en klippe og overveldes av sansene. Han blir ikke værende i loftsrommet og se ut av vinduet. Det er ikke det ytre landskapet som betraktes på avstand. Det er motsatt: Han selv forflytter seg og han dras inn i verden. Tristan lar seg oppsluke, på samme måte

som Tin dras inn i spillet mellom lyset og løvverket. Scenen skildrer en prosess, hvor det seende og det som ses innehar en gjensidig påvirkningskraft: «[V]erden skrur seg om, snur seg i hodet, i kroppen» (Christiansen 1990: 44).

Setningen oppsummerer den fenomenologiske erfaringen. Christiansen skildrer først den kjente dualiteten, verden og hodet, det ytre og det indre. «Hodet» må leses som en metafor for tanker og bevissthet. Men når verden snur seg i hodet er det ikke en reaksjon på erfaringen av verden. De to første leddene betyr ikke at verden skrur seg om *og dermed* snur seg i hodet. Kommaet som skiller setningsleddene uttrykker snarere samtidighet, og den tredje komponent, *kroppen*, er skjæringspunktet mellom de to. Når verden skrur seg om, er det ikke en erfaring gjengitt i bevisstheten, det er erfaringen av landskapets tilsynekomst som gir seg til kjenne i kropp, hodet og verden samtidig, eller for å si det med Merleau-Ponty: Vi er vitne til maleren og synet som en «uopphørlige fødsel».

Det er et annet aspekt ved erfaringens karakter i romanen som må drøftes. Som kjent er *Hvalene i Glasgow* en kjærlighetsroman med forelskelsen som et sentralt tema. For å forstå erfaringens karakter må en også ta høyde for at subjektet som erfarer er forelsket.

2.3 Forelskelsens fenomenologi

Hvalene i Glasgow handler om forelskelsen mellom Tristan og Shelly. Å tenke erfaring innenfor et fenomenologisk perspektiv gjør seg særlig gjeldene nettopp fordi Tristan er forelsket: Erfaringens karakter er påvirket av forelskelsen. Dette kaller på en diskusjon av forholdet mellom forelskelse og erfaring. Underkapittelets tittel, *Forelskelsens fenomenologi* beskriver altså hvordan en kan tenke seg forelskelsen som utgangspunkt for en fenomenologisk erfaring.

La meg bruke det første møtet mellom Shelly og Tristan som utgangspunkt for å diskutere forelskelsen i romanen:

Jeg bretter gråpapiret rundt manusbunken og går mot utgangsdøren med paraplyen over den ene armen og papirene under den andre. Jeg skal akkurat til å skyve opp døren med skulderen da den blir revet unna og en søkkvåt skikkelse braser tungt inn i meg.

Katastrofen er uunngåelig – pakken med manuset blir slynget forover og ut av den flakser løsarkene og sprer seg med blåsten, klistrer seg til det våte fortauet, til husveggene og til et par av de nærmeste parkerte bilene. (Christiansen 1990: 13)

Den søkkvåte skikkelsen er Shelly. Her skildres møtet mellom karakterene som et tilfeldig sammenstøt: de braser bokstavelig talt inn i hverandre. Møtet er komisk, Tristan glipper manuset og løsarkene spres utover. Shelly hjelper ham med å samle sammen sidene, og det er slik de kommer i prat. Det komiske elementet består ikke kun av selve kløneriet, men også fordi scenen må sies å være en klisjé. Ofte blir nettopp forelskelsen mellom to mennesker skildret som et tilfeldig møte.

Populærkulturen, særlig Hollywood, har gitt oss utallig eksempler på dette: Fra *Singin' in the Rain* (1952) – hvor Don Lockwood (Gene Kelly) hopper fra taket på en trikk og braser ned i bilen til Kathy Selden (Debbie Reynolds) – til romantiske komedier som *Notting Hill* (1999), *The Wedding Planer* (2001) og *Serendipity* (2001).

Serendipity kan grovt oversettes til *lykkelig uhell*, og det alle disse møtene har til felles er at de er skildret som et slags uhell. Det er ikke tilfeldig at forelskelsen har tilfeldigheten som utgangspunkt. Dette beror på ideen om forelskelsen som *hendelse*. Forelskelsen er skildret som et plutselig oppbrudd, et uforutsett sammenstøt. To mennesker, som tidligere var hverandre ukjent, braser fysisk sammen. Til tross for at dette kan oppleves som komisk, har hendelsen eksistensialistiske konsekvenser.

Det er en såpass konvensjonell beskrivelse av møtet at en ikke tar innover seg konsekvensene av hendelsen. En romantiker fryder seg over slike beskrivelser, mens kynikere rynker på nesen, men ingen av dem tar forelskelsen på alvor. Sammenstøtet på postkontoret er en traumatisk hendelse, en eksistensialistisk omdreining i de involvertes liv. Dette er essensielt å gripe om en skal kunne forstå forelskelsens betydning for romanen og for å forstå erfaringens karakter.

For videre å utdype hendelsen *forelskelse*, vil jeg trekke frem filosofen Slavoj Žižek. Det finnes utallige muligheter for hvordan en kan tenke seg en forelskelse. I vår sammenheng er Žižeks lesning av Jaques Lacan et godt utgangspunkt for å diskutere forelskelsen som hendelse, og dens konsekvenser.

Lacan introduserer tre dimensjoner for å benevne hvordan mennesket erfarer verden: det *imaginære*, det *symbolske* og det *reelle*. Forenklet beskriver det imaginære hvordan vi erfarer verden, vår sansing av selve verden og væren. Det reelle er på mange måter den utilgjengelige verden, ikke kun i egenskap av å være en ekstern sfære, altså noe utenfor oss selv, men også som et område som verken kan erfares direkte eller tenkes (Žižek 2014: 119). Et eksempel på dette kan være et traume: Om du går ned gaten og brått blir slått ned bakfra, er det en hendelse som tilhører det reelle, det har skjedd, men er på mange måter utilgjengelig, det er umulig å forstå. Dette bringer oss til den dimensjonen som er viktig i vår kontekst. Det

symbolske er verken slik vi erfarer verden, og heller ikke den utilgjengelige verden, «... it is what Lacan calls the «big Other», the invisible order that structures our experience of reality, the complex network of rules and meanings which makes us see what we see the way we see it» (Žižek 2014: 119).

Det symbolske omhandler alle de meningsstrukturer, normer og regler, som tillegger erfaring mening. Et barn på rundt ett år kan erfare et vinglass, ta inn over seg dets form, kjenne på strukturen, men glasset bærer ingen mening, barnet forstår ikke at det er et *vinglass* på samme måte som et voksent menneske i den samme kulturen. Det er med andre ord en mening tillagt erfaringen i senere tid.

Dette er en grov forenkling av Lacans dimensjoner, men det gir oss likevel noen begreper som er nyttige når vi skal prøve å beskrive en autentisk forelskelse. For Žižek er forelskelsen en symbolsk hendelse, altså noe som endrer forståelse av verden, og dermed også språket. Dette skjer på bakgrunn av tilsynekomsten av en ny master-signifikant, en hendelse som «... restructures the entire field: although there is no new content, everything is somehow thoroughly different» (139). Master-signifikanten omstrukturerer den symbolske ordenen, og dermed hele forståelsen av erfaring av verden og oss selv.

For å bruke et annet bilde: Jeg ser for meg at forelskelsen fungerer som en stemmegaffel. Den slås i bordet og avgir en tone som irttesetter alle instrumenter. Slik er det med forelskelsen. Det er et traume som kaster om på verden. Det er en tone (master-signifikant) som irttesetter alle erfaringer, ikke bare slik de utspiller seg her og nå, tonen bryter inn i alle minner, alle krinker og avkroker av levd liv, og samtidig fyller den alle forestillinger om fremtid. Når en forelsket jente griper tak i en gutt og utbryter «dette er skjebnen!», er det ikke en overdrivelse. Hvert minne og handling er ladet med ny betydning. Hun flyttet til Oslo for å studere, betyr nå «jeg flyttet til Oslo fordi jeg skulle møte deg». Alt får et formål. På samme måte er det ikke sentimentalt når han skriker «Jeg kan ikke leve uten deg». Det er helt bokstavelig. Han kan ikke leve uten henne fordi hans forståelse av verden er betinget forelskelsen. Det finnes ikke et gatehjørne, en lenestol, eller et kjøkkenglass som er fritatt. Hun er overalt, i hver gjenstand, i hver drøm, idé og forestilling. Hun er i alt som utgjør et liv.

Dette er viktig å ta innover seg om vi skal tenke forelskelsen som hendelse, og nettopp hendelsesmomentet som grunnlag for forelskelse. I det norske språket heter det «å forelske seg», men denne formuleringen er upresis fordi den presenterer forelskelsen som en aktiv prosess som drives av den som forelsker seg. Det høres altså ut som noe man gjør: man «utvikler» en forelskelse. Žižek skriver helt riktig at den engelske formuleringen «to fall in

love» er mer presist, fordi den understreket selve fallet, hendelsen. Man *blir* ikke forelsket, snarere har man falt og så *er* man forelsket, og når man er forelsket, er det som man alltid-allerede har vært forelsket: «If – accidentally – an event takes place, it creates the preceding chain which makes it appear inevitable» (Žižek 2014: 146). Dermed forelsker man seg ikke i nåtid, man er ikke klar over selvet «fallet», men kun landingen, og da er det som om det alltid-allerede har vært slik. Dette beror på at når den symbolske orden har blitt forandret, skaper den sin egen historie, og virker dermed aldri som en forandring: «[O]nce it is here, this order is *always-already* here, one cannot step outside it» (152). På samme måte som en ikke kan tenke en tanke utenfor en tanke, kan en ikke forstå mening utenfor den meningsstrukturen man er innfelt i.

Det er dette som gir grunnlag for følelsen av *skjebne* i en forelskelse. Møtet mellom to elskere oppleves ikke som tilfeldig, men uunngåelig. Nettopp fordi den symbolske ordenen har skapt sin egen historie, sin egen mening. På samme måte er et brudd like katastrofalt. Det er ingen tilfeldighet at lidenskapelig forelskelse ofte er knyttet til død, som for eksempel i *Den unge Werthers lidelser* (1774). Oppløsningen av en master-signifikant etterlater en symbolsk orden i oppbrudd, altså ikke lenger en «orden», som vil si at språket har gått i oppløsning og ikke fult ut evner å omslutte erfaringen. En glimrende skildring av en slik oppløsning er å finne i F. Scott Fitzgeralds lyriske prosa når han beskriver Gatsby som venter på telefonen fra Daisy:

He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass. A new world, material without being real. (Fitzgerald 2004 :161)

Hva Fitzgerald beskriver er nettopp en symbolsk orden i oppløsning. I neste avsnitt blir Gatsby skutt, men den egentlig døden kommer ikke fra revolverkulen. Døden finner sted i denne beskrivelsen, idet forelskelsen brytes. Hva Gatsby ser er en verden som ikke lenger er betinget forelskelsen til Daisy. Å forstå rosen som grotesk, betyr ikke i symbolsk forstand at han gjennomskuer Daisys karakter, men selve tapet av henne som master-signifikant. Døden er å se all mening renne ut av verden. «Material without being real» betyr at verden er *materiell*, men ikke *ekte*, som med Lacan kan oversettes til at den er imaginær, men uten den symbolske orden. Verden kan sanses: Dens materialitet finnes fortsatt, men verden oppleves ikke lenger som ekte fordi det ikke knyttes noe mening til det som erfares. Dette er den egentlige døden i *The Great Gatsby*.

For vende tilbake til Tristan. Møtet på postkontoret er, som han sier, en *katastrofe*. Utsagnet er korrekt, denne forelskelsen bryter opp tilværelsen. Dette ligger til grunn allerede i uhellet med manuset. Det ferdige verket, som vil si ordene anvendt for å beskrive, skildre og ta verden i besittelse, blir revet fra hverandre. Dette kan forstås som et metaforisk bilde: Det er Tristans språk som blir spredt utover gaten i og med sammenstøtet. «Jeg blir stående i ørskafør jeg får verden tilbake i fokus» (Christiansen 1990: 13). Når han har samlet seg etter sammenstøtet, er det ikke den samme verden som igjen kommer til fokus, men en annen. Når han kommer hjem legger han seg på gulvet med hodet fullt av Shelly: «ansiktet og håret, øynene, nesen, munnen, pannen og haken» (Christiansen 1990: 14). Et fremmed element har gjort sitt inntog, en ny master-signifikant er etablert. Så, hvorfor er dette interessant for den fenomenologiske erfaringen?

Den erfaringen som rammer Tristan på loftsrommet, den fenomenologiske erfaringen, er betinget av at han er forelskelsket. Erfaringen som muliggjøres gjennom at han maler ruten er knyttet til hans forhold til Shelly. Malingstubene han plukker opp og anvender *tilhører henne*. I metaforisk betydning er det gjennom henne, gjennom hennes gjenstander, at erfaringen finner sted. På den måten skapes det en relasjon mellom erfaring, kunst og kjærlighet i scenen. Ikke bare opptrer de sammen, men de er også uløselig forbundet når det gjelder erfaring av verden. Tristan ser ikke verden utfra sin egen individualitet. Han erfarer og forstår verden gjennom Shelly, en symbolsk master-signifikant, som ikke bare tillegger erfaringen ny betydning, men også muliggjør ny erfaring. Om en skal lese en poetikk ut av scenen, kan det tolkes som at kjærlighet og kunst er de områder som river mennesket ut av sine vaner og lar de virkelig erfare tilværelsen som for første gang.

2.4 Det litterære uttrykk som erfaring

Jeg er ikke alene i interessen for forfatterskapets fenomenologiske aspekt. Hadle Oftedal Andersen er innom fenomenologien i forlengelsen av sine refleksjoner rund Christiansen prosadikt. Andersen har riktignok som mål å lese frem en poetikk og diskutere denne mot rådene forestillinger om lyrikk i modernistisk og post-modernistisk tradisjon. Med andre ord er det i bunn og grunn en sjangerdiskusjon. Han tar utgangspunkt i et dikt fra samlingen *Etter alltid* (1999) og skriver: «Eg ser føre meg at det er råd å sjå diktet som ein nedskrivnen fenomenologisk meditasjon» (Andersen 2004: 199).

Andersen tar utgangspunkt i Husserl og hans idé om den uinteresserte tilskueren. For Husserl kreves det at man opptrer som desinteressert i møte med verden. Desinteressert betyr i

denne sammenheng at man legger vekk alle mulige forestillinger om tingen og i forlengelsen vøren. Det er denne desinteresserte observasjonen Andersen gjenkjenner i Christiansens dikt. Den som fører ordet i diktet har altså et blikk som rører ved overflatene, uten å avlegge dom (i den grad det er mulig når en har med språk å gjøre). Leseren opplever at naturen er et objekt for det lyriske subjektets persepsjon: «Men me ser ikkje kva han vil fram til» (Ofte dal Andersen 2004: 200). I diktet, skriver Andersen, er det ikke dikterens refleksjon som møter leseren, men det lyriske jegets skildrede persepsjon av landskapet. Det skjer en overgang «[...] frå skrivaren som tenkar til lesaren som tenkar» (200). *Refleksjon* skapes hos leseren i møte med dikterens *persepsjon* av landskapet. Med andre ord søker det lyriske jeget kun å skildre en erfaring av et landskap, som igjen blir gjenstand for leserens tanker om landskapet. Metaperspektivet ligger ikke *i* diktet, men er flyttet utenfor.

Andersen skaper opptakter til en spennende diskusjon rundt forholdet mellom fenomenet *i* diktet, altså en skildret erfaring, og *fenomenet dikt*, som er det litterære uttrykket slik det fremstår for leseren. Når han skaper dette skillet introduserer han en interessant dualitet. Han hevder at dikteren på en måte opptrer som *sansene* til leseren. Gjennom diktet erfares landskapet hos leseren, som igjen kan gjøre erfaringen til gjenstand for refleksjon. Slik jeg har diskutert hvordan vi kan tenke «erfaring» byr dette på en rekke utfordringer:

I teksteksemplet fra *Hvalene i Glasgow* opptrer maleren som motiv og persepsjonen blir tematisert. Men dette er tekstinternt, vi er vitne til en skildring av en erfaring, ikke erfaringen selv: Det er ikke et maleri som foreligger, men et litterært uttrykk. Vi nærmer oss her et komplisert problem i forhold til den estetiske erfaringen. Når Merleau-Ponty skriver at «[...] maleren forandrer verden til et maleri» er det konkret ment i den forstand at maleriet muliggjør erfaring av verden. Maleriet er ikke ikonisk, det er ikke en avbildning i den forstand at det ansporer ideen av en gjenstand. Mont Sainte-Victoire av Cézanne er et *fjell* i den grad den muliggjør nye erfaringer av fjellet.

Å se på et maleri er betinget synets erfaring, derimot er språket symbolsk. Det som er symbolsk står i motsetning til den fenomenologiske erfaring i den forstand at erfaringen går forut tingen. Erfaringen før den har blitt satt i system og havnet i den intellektuelle sfære er nødvendigvis før-språklig. For å vende tilbake til Tin, man må «glemme navnene», med andre ord tegnene som tar verden i besittelse. For å ta et eksempel: Ordet «fjell» kan ikke forstås som en *erfaring* av et fjell. Ordet påkaller ideer, minner, eller forestillinger om et fjell, men det er ikke en erfaring fra et fenomenologisk perspektiv.

Merleau-Ponty skriver at «av en forfatter, av en filosof forventer man råd eller oppfatninger, og man godtar ikke at de lar verden henstå, man vil at de skal ta stilling, de kan

ikke fralegge seg det ansvaret som påhviler et talende menneske» (13). Jeg tolker Merleau-Ponty dit hen at vi ikke forventer mer av maleren enn kunstnerens produksjon av verden. Likevel forventer vi mer av forfatteren enn en ren beskrivelse av verden. Vi forventer at forfatteren skal utsi sin dom over denne, gjøre sine refleksjoner og komme med sine formaninger. Merleau-Ponty deler ut ulike ansvar til de to kunstformene. Maleren blir en slags radiograf, hvis ansvar er å se verden, mens forfatteren opptrer som doktoren som skal diagnosere den. I tråd med en slik forestilling kunne en tenkt at verden ikke kan opptre i sin første tilsynekomst gjennom det talende mennesket, som vil si gjennom språket. Av forfatteren forventes det mer enn kun en representasjon av verden slik forfatteren erfarer den, det forventes at forfatteren skal utsi sin dom, legge til sine refleksjoner og formaninger. Det at verden ikke kan henstå i språket tolker jeg dithen at, på bakgrunn av språkets symbolske karakter, evner ikke språket å fremme verden slik den fremtrer, si for eksempel gjennom synet, men er forbeholdt å anspore ideer og forestillinger om verden gjennom et kodet tegnsystem. En kunne sagt at språket opptrer som et lag mellom mennesket og verden.

Det finnes alltid en risiko ved å gjøre tverrestiske sammenligninger. Ulempen er at man i forsøket på å la to ulike uttrykk belyse hverandre, reduserer kompleksiteten som bebor de ulike kunstuttrykkene, som for eksempel malerkunsten og litteraturen. Det jeg her prøver å påpeke er at litteraturen og maleriet er *vesensforskjellige*. Likevel vil jeg gjøre en sammenligning. Men denne sammenligningen er ikke av selve uttrykket. Jeg vil løfte frem hvordan Merleau-Ponty tenker erfaring fra et fenomenologisk perspektiv. I *Øyet og ånden* er denne erfaringen betinget synet fordi det kunstneriske uttrykket som behandles er maleriet. Likevel er det fortsatt noen egenskaper ved erfaringen som er interessante å diskutere opp mot litteraturens uttrykk, altså språket. Her vil jeg oppsummere hva jeg snakker om: I kjernen av erfaringen av maleriet ligger ideen om at Cézannes maleri ikke en ikonisk avbildning, men at man kan oppnå en erkjennelse av fjellet, en ny erfaring av det. På den måten finnes det et ekko av at *kunsten lar oss se verden på ny*. Dette er en klisjé, men den er ikke en ugyldig, og kompleksiteten oppstår i det øyeblikket vi går videre i denne påstanden og stiller oss spørsmålet: Hvordan?

Teksteksemplet fra romanen er en skildring av en erfaring som er betinget synet. Tristan ser landskapet. Denne skildringen er et språklig uttrykk. Likevel får vi en erfaring av Tristans erfaring når vi leser romanen. Leseren stopper ikke opp og dveler ved språkets struktur. Litteraturen er medrivende, man ser ikke kråketegn på ark, men bevegelser av betydninger og meninger. På samme måte som språket er konstruert, kunne en sagt at malingens farger og skinn, ikke er så umiddelbare som de gir til inntrykk av å være. Det er

også kjemiske konstruksjoner i fargen, lerretet er ikke blankt, det er et vev av materiale. Begge kunstformene er med andre ord betinget en stofflighet. Litteraturen muliggjør også en erfaring, men på en helt annen måte enn maleriet, spørsmål er hvordan, og hvordan vi eventuelt kan tenke litteratur og erfaring fra et fenomenologisk perspektiv.

Når jeg nå snakker om den estetiske erfaringen av litteraturen, i dette tilfelle av Christiansens forfatterskap, snakker jeg om leserens erfaring. Til tross for at Merleau-Ponty skriver at forfatteren er pålagt det ansvar som tilhører det talende menneske, betyr ikke dette som nevnt at å lese litteratur ikke kan være en fenomenologisk erfaring. For å forstå dette aspektet ved språket, trenger vi en utdypende diskusjon av hvordan Merleau-Ponty tenker forholdet lesning, språk, tale og erfaring.

Tore Stubberud har gjort en omfattende studie av Merleau-Pontys idéer og forestillinger om litteraturen. Ved å gå gjennom hele forfatterskapet, inkludert etterlatte tekster, har Stubberud samlet de tanker Merleau-Ponty gjør seg om litteraturen. Stubberud setter anslagene til litteraturteori i sammenheng med Merleau-Pontys større filosofiske prosjekt. *Det litterære uttrykket* (1972) veksler i så måte mellom det «[...] Merleau-Ponty har uttalt, og det han *kunne* ha uttalt» (Stubberud 1972: 8). Jeg finner det gyldig å ta utgangspunkt i Stubberud studie i den videre diskusjonen om litteraturen som fenomen. Jeg opplever Stubberuds arbeid som grundig, og har ingen motforestillinger mot å bruke studien som et grunnlag for å tenke fenomenologi i et litteraturvitenskapelig perspektiv. Riktignok er studien basert på Merleau-Pontys filosofi, og en kunne hevde at det ville vært mer redelig å selv gå gjennom hele forfatterskapet. Likevel, på bakgrunn av at Stubberud har utarbeidet studien med motivasjon om at den skal kunne anvendes i videre litteraturforskning, vil det være unødvendig å avfeie studien. Det betyr at følgende ideer videre hovedsakelig er inspirert av Stubberuds bok.

2.5 En kort språkfilosofisk diskusjon

Merleau-Ponty låner sine ideer om språket fra Ferdinand de Saussure, i den forstand at tegnenes betydning skapes gjennom tegnenes forskjell, deres *differanse*. Språkets diakritiske karakter gjør at tegnet ikke er en positivitet som forankrer mening: Mening skapes først i avvik mellom tegnene, altså gjennom et tegns ulikhet fra det neste (Stubberud 1972: 60). Således er tegnene negativt definert: De har ingen substans, men gir mening mot horisonten av det totale språket. Mening er alltid allerede gitt i språket i større eller mindre grad, men siden mennesket opptrer som et språklig subjekt som besørger meningen vil alltid språket

være i bevegelse og innby til nye avvik, nye differensieringer og betydninger (Stubberud 1972: 63).

En slik forståelse av språket finnes hos Merleau-Ponty, men han går videre i en diskusjon med Saussures skille mellom *språkssystem* og *tale* (*langue* og *parole*). Saussure behandler språkssystemet som et synkront system som gjør det mer eller mindre mulig for lingvistikken å studere språket som et statisk fenomen. Talen er derimot diakron. Det er det evolusjonære aspektet ved språket som er forankret i språkssystemet, men som også evner å forandre det. Denne dikotomien søker Merleau-Ponty å oppløse. «Språkssystemet omfatter nemlig talen. Språkets fortid har engang vært nåtid. Språkssystemet har vært tale. Synkronien har vært diakroni» (Stubberud 1972: 74).

Med andre ord kan ikke språkssystemet kategorisk skilles fra talen. Stubberud skriver at om talen er tilfeldig innebærer det at systemet er det samme. Om vi oppfatter språkssystemet som synkront, må dette forstås som et tverrkutt fra et større diakronisk system som er i forandring, og hvor systemet ikke er manifest for, men realiseres i språket (75). Dette innebærer en oppløsning av skillet språkssystem/tale, men samtidig et dobbelt perspektiv på språket som synkront og diakront: Språket blir et logisk system som alltid er i forandring og aldri er uuttømmelig.

Denne oppløsningen er interessant med henblikk på hvordan Merleau-Ponty tenker talen, eller mer bestemt *skapende tale*. Begrepene er viktig for å forstå den fenomenologiske erfaringen av litteraturen. Merleau-Ponty tenker at talen kan være både synkron og diakron. Den er synkron i *skapt tale*, det vil si talen som allerede er institusjonalisert og er evolusjonær i liten grad, og som mer eller mindre opprettholder gitte betydninger. Men talen kan også være diakron i *skapende tale* som for eksempel i et litterært uttrykk, hvor forfatteren «[...] gjenoppvekker en fundamental erfaring» (Stubberud 1972: 76). I dette tilfelle forandres språkets etablerte betydninger.

Som vi skjønner tenker ikke Merleau-Ponty nødvendigvis på tale som verbal tale, altså som et muntlig utsagn, for det kan også være snakk om et litterært uttrykk. Forholdet mellom skapende tale og språk kan forstås på følgende måte: *Språk* er alle de tilgjengelige betydninger *skapende tale* uttrykker seg med og i, og hvor det samtidig finnes mulighet til å forandre og skape nye betydninger (Stubberud 1972: 76). Dette innebærer blant annet at talen knyttes til en språklig subjektivitet og skiller seg dermed fra språket som helhet, som på sin side opprettholdes av et kollektiv. For litteraturen betyr dette at dersom det litterære uttrykket er vellykket, vil ikke verket kun referere til en gitt verden i et institusjonalisert språkssystem, men forandre systemet og dermed forståelsen av verden.

Når vi tidligere diskuterte den fenomenologiske erfaringen slik den fremgår i *Øyet og ånden*, kan det i første omgang virke som om språk ikke evner å skape en lignende estetisk erfaring. Likevel, og som vi nå ser, tenker ikke Merleau-Ponty på språket kun som stivnende tegn som referer til en gitt verden. Den skapende talen er en produktiv skapelse av nye betydninger som muliggjør ny erfaring av væren.

Det skal sies at dette er en temmelig enkel forklaring av begrepet *skapende tale*, og det kreves en videre diskusjon om leserinstansen for å kunne forstå hvordan denne prosessen foregår, og hvordan vi kan tenke oss litteraturen bærer av dette fenomenet. Men før jeg går videre til leseprosessen, kan det løftes frem noen kjernepoenger fra diskusjonen.

Når Merleau-Ponty tar til orde for å oppløse Saussures skille mellom språkssystem/tale er dette i god fenomenologisk ånd. Som diskutert tidligere i kapittelet er Merleau-Ponty opptatt av å bryte skillene mellom vitenskap og filosofi. Når Merleau-Ponty diskuterer Saussures synkrone syn på språkssystemet, er dette i forlengelse av nettopp Merleau-Pontys motstand mot å tenke seg lukkede vitenskapelige systemer som er avgrenset fra de subjekter som vitenskapen behandler. Språket er betinget mennesket og kan ikke tenkes uten mennesket i et eget system. Vi må ha i bakhodet at Merleau-Ponty prøver å tenke språket mot en horisont av menneskets totale væren.

2.6 Stil

Før jeg fortsetter diskusjon om litteraturen som erfaring i et fenomenologisk perspektiv, vil jeg vende tilbake til teksteksemplene som ble introdusert tidligere i kapittelet for å se nærmere på noen kvaliteter ved Christiansens språk, eller det vi i denne sammenheng vil kalle hans stil. Om vi fortsatt forholder oss til Merleau-Pontys tanker om språket, kan vi si at *stil* ikke er en positivitet. Det er ikke noe en forfatter *har*, eller *er*, i slik forstand. Stilen kan kort sagt lokaliseres gjennom «[...] forfatterens typiske avvik, han typiske forskjellighet fra andre måter å bruke språket på» (Stubberud 1972: 62). Dette gir mening i forlengelse av forestilling om at språket skaper mening gjennom differanse. Det er gjennom tegnes avvik at mening skapes, og på lignende vis er det forfatteres nye avvik i språkføringen som vi gjenkjenner som hans stil. Om en for eksempel leser romanen *Sjalusi* (1957) av den franske forfatteren Alain Robbe-Grillet blir en umiddelbar oppmerksom på perspektivet i narrative. Forfatteren tar utgangspunkt i en fransk realisme-tradisjon, men skildrer for eksempel omgivelsene etter en slags geometrisk logikk fra et fokuspunkt som oppleves som en førsteperson, men hvor

utsigelsessubjektet «jeg» er utelatt. Dette er et type avvik fra datidens rådende forestilling romanen og dette avviket gjenkjenner vi som stil.

Når Tristan ser ut vinduet ser han som nevnt følgende: «Tre slepebåter trekker en tanker utover, en måke flyr av gårde med noe fiskeavfall i nebbet». Ved første lesning virker ikke setningen særlig oppsiktsvekkende. Den er verken lyrisk eller særlig skildrende, for eksempel finnes det ingen adjektiver. Setningen opptrer konstaterende ved å etablere noen momenter gjennom substantiv og verb. Likevel er setningen rikere enn den først gir uttrykk for:

Christiansen viser hvordan han gjennom valg av substantiv skaper informasjonstette og bilderike setninger. Ved å skrive «slepebåter» og «en tanker», tillegges skildringen sjø, eller elv, fordi dette er en forutsetning for at båtene skal kunne bevege seg. At det er snakk om «en tanker» antyder også industri, og at den blir trukket utover, altså fra havn, foreslår at det dreier seg om at det er et industriområde, en påstand som måken på sin side – gjennom å ha fiskeavfall i nebbet – bekrefter. Fiskeavfallet tyder på sløying, og vi kan videre se for oss en buk som sprettes, og tarmen og innvoller som slenges i sjøen. Disse inntrykkene, erfaringene, eller forestillingene er tilstede i setningen, men er ikke direkte tilgjengelige for oss. De er assosiasjoner og ikke denotasjoner, og ordene er sånn sett tause og betydningene uuttalte. Ordene igangsetter betydninger ved å hentyde til andre meninger enn de leksikalske definisjonene av ordene. Vi er vitne til et av de mest interessante og mystiske egenskapene ved språket, det som ofte kalles «undertekst».

Denne enkle setningen er interessant som et eksempel på Christiansens stil. For det første: Avviket, om enn hvor diskret, består i forfatterens tendens til å bruke finurlige ord og detaljer som påkaller en egen oppmerksomhet. Christiansen kunne byttet ut «tanker», med «båt», og substantivet ville fortsatt referert til samme type fartøy, men ekstrabetydningene som «tanker» påkaller ville forsvunnet. Om dette virker banalt må det være fordi vi glemmer språkets tvetydighet og at mening ikke finnes i ordet, men i avviket: Til tross for at ordet «trist» relaterer til ord som «vemodig», «mismodig» eller «nedstemt», opplever vi ordene forskjellig. De innehar ikke kun konnotasjoner, men også assosiasjoner, og begge deler settes i spill hos leseren. Alle disse diskrete nyansene i språket er med på lade skildringen med informasjon og dermed også erfaringen. Dette er viktig å være bevisst når vi tenker litteraturen som fenomen.

For det andre, og viktigste, hvis vi skal kunne fastslå en stil bør vi lese setningen opp mot horisonten av hele romanen. Substantivene er ikke særegne nok til at de alene skaper avvik vi kan gjenkjenne som stil, og de må derfor forstås ut fra uttrykkets overhengende bue.

Annerledes fra romaner som ansporer lesningen på fabelens logiske gang, tilrettelegger ikke landskapsskildringen her for karakterenes og handlingens utfoldelse. Den er verken en narrativ funksjon eller et overskudd i form av litterær pynt, slik Descartes tenker fargens funksjon i maleriet: Landskapsskildringen er selve *essensen*. Dette er symptomatisk for Christiansens forfatterskap og vi kan beskrive det som en genuin ekstase over å sanse og erfare verden, ikke i form av intellektuelle abstraksjoner, men i all dens tilforlidelige hverdagslighet. Erfaringene av verden går ikke opp i en større sammenheng og tjener som funksjoner for et plot. Avviket som utgjør Christiansens stil består av det å rette språket inn mot mer eller mindre kjente fenomener og la de fremtre som egenverdier. Det som er unikt med denne optikken er at Christiansen ikke omsetter erfaringen av verden til en intellektuell forståelse av den. Setningen ikke er «funksjonell» for et overordnet narrativ, og heller ikke noe som kan frukte en politisk optikk. Vi bør her notere oss at ingen i den lille sekundærlitteraturen på Christiansen har lest han politisk. For igjen å vende tilbake til Oftedal Andersen: Vi gjøres vitne til erfaringen «[m]en me ser ikkje kva han [det lyriske subjektet] vil fram til». I teksteksemplene leser vi landskapet slik det presenterer seg som erfaring, men uten at denne erfaringen blir gjenstand for et høyere refleksjonsnivå i teksten. Selve ambisjonen for skildringen vil jeg tolke som et forsøk på å gripe landskapets fremtreden i et språklig uttrykk.

I Carl Hambros oversettelse av *Historie* av Claude Simon fra 1968, gir oversetteren et diskret råd til leserne av romanen:

Prøv å følge med ved hjelp av sansene mer enn med intellektet. De fleste av forfatterens assosiasjoner og sprang i skildringen forstås bedre av våkne sanser enn av skarpt intellekt. (Hambro 1968: 6).

Dette rådet gjør seg relevant for oss på to måter. For det første forslår Hambro en lesemodus som kan minne om hvordan Andersen tenker Husserls begrep om den desinteresserte tilskuer, og hvordan Tin skriver at man må legge vekk rådende forestillinger om verden for å muliggjøre en erfaring. For det andre presenterer Hambro en idé om at en ikke trenger å tenke leseprosessen som en intellektuell aktivitet: Å lese med sansene kan forstås som at det finnes en mulighet for at det litterære uttrykket kan erfares i fenomenologisk forstand. For videre å diskutere denne ideen vil jeg igjen vende tilbake til Merleau-Ponty, og til slutt se dette i forlengelse av hvordan Tristan leser *Historie* av Claude Simon i romanen.

2.7 Leseprosessen

Leseren utgjør et viktig moment i Merleau-Pontys tanker om litteratur. Det er først i møte med en lesning at litteraturen virkelig får betydning (Stubberud 1972: 96). Leseren er historisk situert og går litteraturen i møte med en forankring i dagligspråkets vante betydninger. Idet selve leseprosessen begynner igangsettes også skapende bevegelse hvor leser og verk forhandler med hverandre. Med andre ord gir Merleau-Ponty uttrykk for en hermeneutisk forståelse av lesing.

Når jeg tidligere hevdet at Christiansens språk lar seg erfare, mener jeg ikke dette i den forstand at tegnenes referensielle funksjon kun lar seg avlese. Som nevnt i den korte diskusjonen av stil ser vi hvordan språket skaper betydninger som ikke entydig kan tilbakeføres direkte til tegnene. Når jeg hevder dette er det i forlengelse av Merleau-Ponty idé om at språket glemmes i et vellykket litterært uttrykk (Stubberud 1972: 97). Litteraturen er medrivende og når jeg fortaper meg i en bok glemmer jeg i det samme papiret mellom hendene, blekket og tegnene på siden: «[T]ilbake blir bare meningen, og språket forsvinner ubemerket» (97).

Dette må likevel ikke misforstås med at det litterære uttrykket utsletter seg selv foran tingene. Om vi føler at vi har nådd en sannheten forut for uttrykket, er det fortsatt prisgitt språket. For å forstå dette må vi vende tilbake til forholdet mellom *språk* og *skapende tale*. Stubberud forklarer forholdet på følgende måte:

Det er altså språket som utsletter seg foran meningen – *fordi det er et etablert språk som har referensiell forbindelse med etablerte ting i verden*. Den skapende tale derimot, utsletter seg også foran meningen, men bare ved at språket vi møter lesningen med, forandres i flukt med de nye betydninger verket kommuniserer. (98)

Dette er et komplisert forhold. Om jeg tolker Stubberud riktig, kan det kanskje formuleres slik at språket, si i dagligtalen, forsvinner fordi det påkaller en mening som oppleves som klar, men det er kun fordi ordene referer med et kjent språkssystem som tar disse betydningene for gitt. Om min samboer, for eksempel, sier «lukk kjøleskapsdøren», tenker jeg ikke på tegnet «kjøleskapsdøren», men det konkrete og fysiske maskineriet som befinner seg i mitt hjem. På den måten overskygger den konkrete gjenstanden tegnet som referer til det.

Når vi da taler om skapende tale forsvinner språket idet leserens språk forandres i møte med de betydningene verket kommuniserer. Dette betyr ikke litteraturens verbale karakter forsvinner. Om vi har språkets diakritiske karakter i bakhodet betyr «språket utsletter

seg foran meningen» at alle språkets tilgjengelige betydninger glemmes til fordel for det verket kommuniserer (98). Her kommer leseren inn i en nødvendig posisjon. For når jeg tidligere har nevnt at skapende tale er produktiv, og forskyver betydninger i det institusjonaliserte språket, oppstår det et spørsmål om hos hvem disse nye betydninger oppstår: Hos forfatteren, i verket, eller hos leseren? I Stubberuds beskrivelse er den skapende tale produktiv hos leseren. Det er leserens språk som i møte med det litterære uttrykk undergår en forandring. Samtidig betyr ikke dette at litteraturen eller språket er tomt, og at det kun er leseren som fyller det med mening. Merleau-Ponty tenker at ethvert menneskelig uttrykk er intendert. Leserens og verket impliserer hverandre og i samhandlingen oppstår det kommunikasjon. Til tross for at forfatteren ikke kan kontrollere betydningene som avleires i språket, er ikke språket umotivert, det har likevel en meningsintensjon.

Begrepene «mening» og «betydning» krever nærmere diskusjon i forlengelse av Merleau-Pontys idé om intensjon. Som nevnt beror ikke meninger og betydninger i språket på det enkelte tegn, men i avviket mellom tegnene. Likevel er ikke språket meningsløst, i den forstand at ved tegnene, satt sammen i setninger, heftes det en meningsintensjon. Verket skapes ved forfatteren som skriver og som dermed gjennomføres en rekke intensjonelle skapelsesakter: Å forstå en setnings mening betyr hos Merleau-Ponty å forstå setningens intensjon (102). Dette må ikke forveksles med at en setnings mening er betinget en historisk forfatters intensjon. En slik makt over språket er det ingen som har. Det er det imaginære språklige subjektet som intenderer mening. Her må vi huske at mening ikke er en betydning, men intensjon. Jeg foreslår at vi kan tenke denne intensjonen som en retningen av betydninger. Hvordan leseren tolker denne intensjonen, eller retningen, er forskjellig, men det som er felles er at det fortsatt foreligger en bevegelse. Det er først når leseren gjenkjenner et verks mening at betydningene kan tre frem.

For å si dette på en annen måte: Om en setning ikke har mening, i form av intensjon, innebærer det at når jeg åpner en roman og leser, vil jeg kun være i stand til å oversette ordene til kjente betydninger i språket jeg tilhører som historisk og empirisk subjekt. Det er først når betydningene får en intensjon, en mening, at de vil kunne opptre som avvik fra mitt, leserens, språk. Og det er først i dette avviket, at det kan skje en forandring som vi kan snakke om som en skapende tale. Disse betydningene kan være mer eller mindre relative for ulike lesere: De betydningene som settes i spill når jeg leser en roman er ikke nødvendigvis de samme som hos en annen. Likevel beror betydningene alltid på en mening. Dette innebærer at når jeg leser Christiansens landskapsskildring er de betydningene som avleires betinget den meningen det litterære uttrykket kommuniserer. Når jeg skrev at «Landskapsskildringen er selve *essensen*»,

er dette slik jeg forstår setningens mening, dens intensjon. Det er utfra denne meningen at betydningene fremtrer, som for eksempel innehar den forestillingen jeg danner meg om en fisk som sløyes. Om *Hvalene i Glasgow* derimot hadde vært en plottrevet roman, kunne en tenke seg at landskapsskildringen ville fungert som en strategisk iscenesettelse av handlingen. Dermed kan det hende at betydningene hadde forsvunnet fordi jeg ikke ville dvelt ved setningen, men søkt mot en annen mening, en annen intensjon, som kunne vært handlingens utspilling.

For å oppsummere: Når jeg leser Christiansens beskrivelse av landskapet utenfor vinduet er jeg først vitne til de betydningene som kommuniseres gjennom ordene, men jeg erfarer også som nevnt betydninger som ikke kan tilbakeføres til tegnene. Når jeg leser oppfatter jeg en meningsintensjon i setningen som heller mot å beskrive et landskap, men i prosessen går jeg videre og fyller den med egen erfaring og subjektivitet. Dette er første steg i lesningen. Likevel har jeg kommet lenger enn at språket kommuniserer med allerede kjente betydninger. For at en lesning skal være vellykket for Merleau-Ponty må den inneha en erkjennelse (107). Erkjennelse betyr i denne sammenheng at verket må fordreie ikke bare leserens språk, men leserens forståelse av væren. Noe nytt må komme på banen.

Om jeg fortsatt bruker min egen leseopplevelse som eksempel vill jeg si at et steg mot denne erkjennelsen finner sted når Tristan dras inn i landskapet og snur det på hodet. Denne erfaringen er ny, den svarer ikke til mitt bilde av en klippe. Når måkene mister kraften i sine vingeslag, er dette en erfaring jeg gjør meg for første gang. For min egen del ligger likevel den virkelige erkjennelsen på et annet nivå. Det er ikke selve landskapet som motiv, men heller erfaringsprosessen av landskapet som skaper den fundamentale fordreining av mitt språk og forståelse av verden. I så måte beror ikke min begeistring over Christiansens forfatterskap på *hva* som erfares, men *hvordan* verden erfares.

[M]elk drypper fra en veltet flaske på et hagebord. Sommer. Hvite dråper faller i luften, de treffer gresset, eksploderer, folder ut stjerner, oppløses i mindre dråper, flyter ut, renner langs gresstrående og bladene, legger en tynn bleikhvit hinne over de grønne flatene, fordamper, umerkelig, trekker seg ned i jorden, forsvinner.
(Christiansen 1990: 98)

Når Christiansen beskriver melken blir jeg overveldet fordi jeg ikke evner å gjøre en lignende erfaring. Min første innskytelse ville vært å rette opp den veltete flasken og tørke opp sølet. Jeg innehar ikke en form for sensitivitet som muliggjør de inntrykk melken skaper. Samtidig er denne sorgen årsak til min voldsomme glede over forfatterskapet. Og nettopp denne

begeistringen, misunnelsen og nysgjerrigheten for erfaringens karakter er årsaken til at jeg forfekter en fenomenologisk inngang til forfatterskapet.

2.8 Spørsmålet om erfaringen

La meg vende tilbake til det grunnleggende spørsmålet: Kan vi tenke oss litteraturen som erfaring i fenomenologisk forstand? For å si det på en annen måte, er landskapsskildringen, eller melkesølet virkelig en erfaring for leseren? Det er ingen entydige svar på dette spørsmålet, men vi kan likevel oppsummere noen poenger fra hvordan Merleau-Ponty tenker erfaring i *Øyet og ånden* og diskutere disse opp mot hvordan han tenker språk. Det mest grunnleggende problemet for litteraturen er at Merleau-Ponty tenker erfaring som før-konseptuelt. Når han diskuterer kobberstikkene til Descartes, legger han til grunn at i den fenomenologiske erfaringen finnes det ikke intellektuell abstraksjon. Et kunstverk som maleriet avsporer ikke til ideer og forestillinger om tingene, men muliggjør nye sansninger av dem. Jeg kan igjen nevne at Merleau-Ponty ikke tenker «ting» i en kantiansk forstand, men ting som *erfaringer*. Å erfare et bord er å imøtegå den gjennom sansene, ta innover seg fargene, lukten og teksturen i overflaten. Idet vi makter å kalle et bord for et «bord» har vi allerede fjernet oss fra erfaringen. Vi har abstrahert den ved å navngi den i språket. Vi har gjort en kategorisering: Vi vet at et det er et «bord», fordi det ikke er en «stol», eller en «hylle». Med denne abstraksjonen følger det en rekke forestillinger om tingen, som for eksempel dens bruksverdi, men disse tilhører ikke selve erfaringen: De tilhører intellektet. Fra et slik perspektiv kan en konstatere at språk ikke kan bære erfaringer slik Merleau-Ponty tenker dem.

Likevel, som vi har sett gjennom diskusjonen av språket, er ikke dette nødvendigvis helt riktig. Riktig nok er språket bygget opp av tegn med en referensiell verdi. Forholdet til et ord og tingen det benevner er vilkårlig, som innebærer at sammenhengen vi trekker mellom ordet og dens betydning er intellektuell. Men som vi har sett idet vi har nærmere diskutert språkets karakter, er det ikke i selve tegnene at meninger og betydninger skapes. Det er heller i avviket. Dette blir viktig når vi ser på forholdet mellom erfaring og språk. Om det er slik at de forestillingene språket skaper ikke kan spores direkte tilbake til tegnene, hvorvidt kan en da kalle erfaringene vi gjør oss for språklige?

Det jeg prøver å rette oppmerksomhet mot er hvordan det litterære uttrykket skaper erfaringer hos leseren som ikke kan tilbakeføres til ordene i setningene. Om vi tenker oss det litterære uttrykket som skapende tale er ikke litteraturen bundet til å bli avlest som

referensielle tegn i et gitt språkssystem. Ved at ordene skaper mening gjennom avvik, er språket *taust* i den forstand at de forestillingene vi danner oss ikke er bundet av selve tegnet, men at de hele tiden, gjennom differensiering, gir opphav til meninger og betydninger. Nettopp disse nye betydningene og meningene, som opptrer for leseren for første gang, vil jeg foreslå at vi kan tenke oss som erfaringer.

Det betyr selvsagt ikke at erfaringen er analog til den erfaringen som et maleri er gjenstand for. Vi snakker fortsatt om to vidt forskjellige mediale og estetiske uttrykk. Men selve erfaringens karakter, slik den beskrives av Merleau-Ponty, vil jeg hevde er mulig å tenke seg overført til litteraturen som estetisk uttrykk. Til tross for at litteraturen uttrykker seg i institusjonalisert system hvor betydningene i større eller mindre grad er gitte og godtatt, makter et vellykket litterært uttrykk å bruke disse meningene og betydningene til å skape nye. Dette resulterer i at det er mulig å erfare verden, ting, fenomener, i dets første tilsynekomst, altså en fenomenologisk erfaring av språket er mulig. Om vi husker Merleau-Pontys kritikk av Saussures dikotomiske oppstilling av språkssystem/tale, kan vi si at om malerens syn er for Merleau-Ponty en «uopphørlig fødsel», er også språket i dets diakritiske karakter det samme: *en uopphørlig fødsel av nye meninger og betydninger*. Utsagnet om at språket utsletter seg foran meningen i skapende tale, idet leserens språk forandres med de nye betydninger verket kommuniserer, virker nå mer rimelig.

Det jeg prøver belyse er på ingen måte revolusjonert. Forestillingen om litteraturen som noe man *lever seg inn i*, og at den dermed muliggjør erfaring, er utbredt. Jeg har imidlertid prøvd å ta steget videre og gått til selve kjernen av litteraturens stofflighet, dets språk, dets materie og uttrykk, for å diskutere *hvordan* litteraturen på semiotisk nivå muliggjør disse erfaringene for leseren.

Men for å lese Christiansens i et fenomenologisk perspektiv kreves det også at vi inntar en posisjon som leser, og for å vende tilbake til Hambros råd må vi forsøke å følge med ved hjelp av sansene heller enn med intellektet. I stedet for å skumme gjennom verket på jakt etter filosofiske betraktninger, eller å avsløre holdninger i språket fra et mer mistenksomst ståsted, vil vi forsøke å fri oss fra intellektet og gå ordene i møte med vår fulle subjektivitet, stille vår fulle menneskelighet til disposisjon og bli overveldet av alle de betydninger verket kommuniserer. Når disse erfaringene trer frem vil vi dvele ved dem istedenfor å sette dem opp mot en større, mer meningsfull eller viktigere horisont. Vi vil ikke skriv inn samtidens politiske trender i verket, men være fri for intellektets reduserende systematikk. Målet er å la kroppens erfaring stå frem: Det finnes ikke noe mer betydningsfylt enn den genuine lykken over å se melkedråpene mot et grønt gress. Dette må være vår poetikk.

De som er fortrolige med Christiansens tekster vet at den franske forfatteren J. M. G. Le Clézio har en helt særegen posisjon i forfatterskapet. Han har en tilstedeværelse i flere av bøkene. La meg i denne anledning trekke frem et sitat fra Le Clézios bok *Den materielle ekstase* (1967):

En annen rødfarge. En annen hvitfarge. Aldri samme farge. Alle lages og oppløses ved hvert nytt blikk. Man må ikke få vaner. Man må hele tiden være som lamslått av undring, hver gang man ser noe nytt. (Le Clézio: 90)

Jeg vil foreslå å la denne setningen stå som et eksempel på en lesemodus som innebærer en leser som hele tiden opprettholder en nysgjerrighet til teksten. Det er gjennom å stille vår subjektivitet til disposisjon at erfaringen muliggjøres. Det er aldri samme farge, skriver Le Clézio, som i vår sammenheng betyr at litteraturen ikke skal omsettes til våre allerede tilgjengelige betydninger. Vi går den i møte med det kjente, men lar erfaringen, og dermed forandringen skje, i forundring av å se noe nytt, noe som frem til erfaringens øyeblikk var fremmed.

Å lese med sansene handler ikke om å benekte intellektet, men heller å erkjenne at verden ikke konstitueres av det. Det må heller forstås som en oppfordring til å erkjenne at mennesket tilhører verden, er av samme stofflighet som den, og at vi aldri kan forstås kun ut fra empirien eller metafysikken, men gjennom interaksjonen, gjennom erfaringen av å være. Denne holdningen må vi ha med oss når vi tenker *lesning*.

Leserprosessen og dens betydning er tilstede og tematisert i romanen. Tristan ser på Shelly som sover. Han plukker opp romanen *Histoire* av Claude Simon og leser: «[I] tiden plutselig i mørket skjøvet baklengs inn i lyset igjen». Igjen ser han på Shelly og gjør seg følgende betraktning:

[I] denne kvinnen slår verden inn annerledes; gjennomtrengt og lukket, grusom og vakker, vridd, sanset på en annen måte, møtt med større eller mindre forståelse, med tålmodighet, aggresjon, besvergelses, tårer, likegyldighet, med visste resonnementer, med bitterhet, åpenhet og nytelse, men hele tiden annerledes; andre erkjennelser, et annet bilde, et annet kaos enn mitt. (Christiansen 1990: 75)

Litteraturviteren Miriam Stendal Boulos er den eneste som tidligere har gjort en omfattende studie av Rune Christiansens forfatterskap, riktignok i form av en samtalebok. Hun er også interessert i denne scenen fra romanen. Hun poengterer hvordan lesningen av Claude Simon tilfører Tristan en ny dybde når han igjen vender seg mot sin elskede. Gjennom lesningen har han ervervet et nytt blikk. «Det er som om Tristan betrakter seg selv, sin verden, reflekterer

over den, utdyper dens bestanddeler, men nå med annerledeshetens fortegn» (Boulous 2016: 46). Her er det ikke den intertekstuelle overføringsverdien som står i sentrum i den forstand at det ikke er den spesifikke betydningen i setningen fra Claude Simon som lader blikket, men selve handlingen *å lese*. Når Tristan undrer over verden slik Shelly erfarer den, søker han på samme tid inn til den andre, samtidig som han speiler seg selv. Dette er gjenkjennelige erfaringer, *aggresjon, nytelse, bitterhet, tårer*, men også hele tiden annerledes. På lignende vis fungerer fenomenet lesning. Man imøtegår litteraturen med et situert subjekt, men i møte med et annet språk, oppstår det nye betydninger. De kan være mer eller mindre gjenkjennelige, men likevel annerledes. Å lese blir å gå inn i «et annet kaos enn mitt».

I dette kapitlet har jeg diskutert erfaringens karakter og hvordan den opptrer gjennom skildret persepsjon innad i tekstuniverset. Videre har jeg diskutert erfaring av det litterære uttrykk fra leserens posisjon, og problematisert hvor vidt vi med denne distansen kan snakke om en erfaring i fenomenologisk forstand. Avslutningsvis har jeg trukket frem hvordan leseprosessen opptrer som motiv og tema i romanen, og dette vil være broen over til neste kapittel, hvor jeg videre vil undersøke erfaringen av verden gjennom litteraturen slik det fremgår i romanen *Krysantemum* (2009).

3 Tilværelsens stillferdige ekstase

Det hun ville, tenkte hun og dyppet penselen målbevisst, var å være på nivå med den dagligase erfaring, å føle helt enkelt at det er en stol, det er et bord, men samtidig: det er et mirakel, det er en ekstase – Virginia Woolf

Åpningen av *Krysantemum* (2009) lyder slik:

Denne gang skal jeg fortelle en ganske ordinær historie, skjønt jeg er ikke engang sikker på om det egentlig dreier seg om en historie, kanskje er det bare snakk om en rekke hverdagslige foreteelser, for ligger det ikke ofte en eiendommelig betydning i disse uanselige affærene, og er det ikke nettopp disse mer eller mindre tilfeldige episodene som danner de forløpene og forgreningene vi kaller «virkeligheten» eller «tilværelsen». (Christiansen 2010: 7)

Jeg ser for meg at en leser som snakket varmt om denne romanen ville fått problemer om noen spurte vedkommende, *hva handler boken om?* Det er ikke et sammenskrudd plott som er romanens styrke, men kanskje motsatt, mangelen på sådan. Det er hverdagens tilforlatelige hendelser som er romanens objekt. Det er en elegant problematisering av begrepet *historie*, for det er slettes ikke snakk om en hendelsesstruktur med dramatisk oppbygging, en vending, etterfulgt av en avslutning hvor en kan utlede en slags lærdom. Igjen er det heller tilværelsen som Christiansen søker, i sin fulle anakrone og tilfeldige karakter. Vi gjenkjenner poetikken som også preget *Hvalene i Glasgow*, og som ligger til grunn for Christiansens både lyriske og prosaiske forfatterskap.

I essayet «På jorden» legger Christiansen ut om en hendelse som fant sted da han leste *Kinematografiske notater* (1975) av den franske filmskaperen Robert Bresson:

Virkeligheten er ikke dramatisk. Dramaet får liv på grunnlag av et bestemt forløp av ikke-dramatiske elementer.» For meg var dette skjellsettende påstand. En slags poetikk som har fulgt meg siden, både i forhold til poesien og til prosaen. (Christiansen 2002: 13)

Christiansen beskriver hvordan han som forfatter og leser beskjeftiger seg mer med tilstander fremfor hendelser. Christiansen tolker Bresson i den retning at ordet *dramatisk* ikke referer til begivenheter og handling, men snarere til øyeblikk som er «sceniske». Det er først når disse scenene settes i sammenheng at dramaet unnfanges, likevel trenger de ikke ha en bestemt retning eller oppbygging, og alene vil de være ikke-dramatiske. I et kunstnerisk uttrykk er det likevel rammer: En film varer en bestemt tid og en bok har et visst antall sider. Når disse

udramatiske begivenhetene settes i sammenheng innenfor en kunstnerisk ramme, spenner de opp mot hverandre, og danner en relasjon som vi gjenkjenner som drama. I så måte kan vi tenke oss at dramaet, eller det dramatiske, skapes når en forfatter, eller filmskaper, deler sin forestilling av virkeligheten innenfor rammene av et kunstnerisk uttrykk. Det er denne forestillingen Christiansen knytter seg til som forfatter.

Krysantemum er et glitrende eksempel på denne poetikken. Romanen følger Agnes Løv, en kvinne i trettiårene som jobber med å ferdigstille en litteraturvitenskapelig avhandling. Hun glir inn og ut av forhold og hun reiser til en by i Sveits. Dette er handlingstråder en kan oppsummere. Romanen er bygget opp av små scener fra Agnes' liv, vekslende i tid og sted, og disse små scenene leder ingen steder. Det er nok snarere som Christiansen skriver i «På jorden»: «[T]eksten åpenbarer forskjellige scener eller tablåer som igjen åpner forskjellige aspekter ved en tilstand» (Christiansen 2002: 13). Det er den menneskelige tilstanden Christiansen undersøker. En kunne sagt at å være i Christiansens forfatterskap er definert av interaksjonen mellom mennesket og verden. I *Hvalene i Glasgow* fokuserer Christiansen på selve erfaringen som utgjør denne interaksjonen. I *Krysantemum* blir litteraturen og leseren tematisert som leddet mellom mennesket og verden. Romanen uttrykker at en gjennom å lese kan innse noe om seg selv. Å finne gehør for sitt eget i litteraturen er en sentral tematikk. Eller for å bruke beskrivelsen av Agnes Løv sitt arbeid med avhandlingen om Alfred Victor de Vigny: «Uavlatelig forsøkte hun å komme i berøring med sin egen historie» (160). Dette er tematikken for dette kapitlet, men før vi beveger oss mot litteraturens betydning og Agnes som leser, vil jeg gå nærmere inn på hvordan Christiansen skildrer Agnes sin tilstand og væren.

3.1 Men hvor har hun navnet sitt fra?

På mange måter er Agnes en diffus og diskret skikkelse. I romanens åpning blir selve navngivelsen tematisert. Hva skal et navn i det hele tatt være godt for, spør fortelleren. Det er jo slettes ikke noe man har råderett over. En har verken valgt det selv og en kan ikke styre konnotasjonene det bærer med seg. «Men Agnes, hva røper det? Ikke stort [...]» (8). Det er som om fortelleren prøver å fristille navnet til protagonisten. Tømme det for enhver assosiasjon en leser måtte ha, for så å gi navnet på nytt, litt som en fødsel kanskje, og dermed få muligheten til å tilskrive det en ny og egen mening. Slik igangsettes historien om Agnes Løv, og den første beskrivelsen fortelleren tildeler henne lyder: «[D]a hun så seg i speilet, minnet hun mest av alt om en jentunge med ansiktstrekkene delvis skjult av en lav gren» (9)

Bildet er underlig, og en slags antibeskrivelse. Selv satt opp mot sitt eget speilbilde lar hun seg ikke gripe, hun er delvis skjult. Dette er et interessant aspekt ved Agnes. Hun er på en måte ikke helhetlig. Eller for å si det på en annen måte «[H]un minnet om et fantom» (115). Ikke i skremmende forstand, eller ute av tiden, snarere er hun det en kanskje kunne beskrevet som *omskiftelig*. Fortelleren vil holde henne fristilt fra alle mulige tolkninger. Dette kommer til syne når Agnes vender tilbake til barndomshjemmet og legger seg flat ute i hagen, omringet av villniset:

Hvis man var en pessimistisk leser av gamle mirakelspill, kunne man lett bli forledet til å tenke at denne scenen varslet heltinnens siste sjanse, men slik forholdt det seg ikke, i realiteten var det bare snakk om en hvilken som helst ubetydelig bevegelse blant alle andre ubetydelige bevegelser [...]. Slik var også bildet av Agnes der i gresset bare en detalj, en fordringsløs bagatell, og i samme øyeblikk som hun strakte armene i været og studerte hendene mot den grå himmelen, skjøv en kvinne i Düsseldorf en gressklipper over en plen, og i en hage rett i utkanten av Landskrona surret to spurver seg fast i et gjenglemt badmintonnett, i Kyoto pakket en jente bagen sin for å rømme til kjæresten, og i et kjøleskap i Rennes gikk et glass sennep ut på dato. (Christiansen 2010: 13-14)

Fortelleren foretar et underlig grep: Han avskriver eventuelle forestillinger leseren måtte ha om scenen av Agnes i hagen. Det må sies å være fristende å tillegge denne handlingen en betydning, og dette påpeker fortelleren med henvisningen til mirakelspillet og klassisk dramaturgi. Det kunne vært en form for tafatthet som rammet Agnes og at hun derfor legger seg ned for å hvile. Det kan virke som hun nå stod ovenfor et vanskelig valg som skulle bestemme hennes skjebne. Det kan også være motsatt. En kunne tenkt seg at kvinnen i gresset gjør et forsøk på å vende tilbake til minnene om en barndom. Det virker uansett rimelig å anta at denne scenen er betydningsfull for historiens utfoldelse. På sitt vis er den også det, men ikke i tråd med de forestillinger en gjerne tillegger romanhistorier, og ikke som en varsling av heltinnes siste sjanse.

Fortelleren fortolker scenen for leseren som en liketil detalj. Viktigere er det at han stiller denne scenen opp mot tilsynelatende tilsvarende ubetydelige hendelser som finner sted i verden på samme tid. Det skapes en bevegelse som i korte hugg henter inn et knippe utdrag av verdens små begivenheter. Men hva vil det si at noe er «ubetydelig» i denne sammenheng? Det er flere måter å tenke ordet «ubetydelig». Det mest aktuelle er etter min mening fortellerens insistering på hvordan romanen skal leses og samtidig det legger til grunn for en poetikk. Ordet «ubetydelig» avskriver for det første en metaforisk og symbolsk lesning av scenen. Dermed retter fortelleren seg mot motivet som overflate: Kvinnen i gresset er verken

mer eller mindre enn nettopp en kvinne i gresset. Videre følger en likestilling av flere motiver. Denne historien handler om Agnes, men vel så viktig understrekes det at Agnes er til, på lik linje som alle andre små skjebner som rører seg. Når teksten zoomer ut på denne måten virker det som om scenen er like (u)betydelig som de nevnte detaljene.

Det melder seg et spørsmål om hvor vidt hendelsenes ubetydelighet er synonymt med meningsløshet. Er dette en mismodig holdning til verden? Det tror jeg ikke, for ubetydeligheten som beskrives er ikke en form for fortvilelse over meningsløshet. Snarere er det motsatt. Man må imøtegå beskrivelsen som en ekstase over å være til i samhörighet med alle disse eksemplene på annet liv. Det er slettes ikke sørgmodig, men mediterende, eller kanskje rett og slett romantisk.

Romanen avslører sin visjon om verden. Igjen vil jeg trekke frem J. M. G. Le Clézios *Den materielle ekstase*: «Jeg for min del trenger livet omkring meg i all sin umåtelige utstrekning så lenge jeg er levende» (Le Clézio 2008: 115). Setningen er hentet fra en omfattende refleksjon som Le Clézio gjør seg om livet og menneskers forestillinger om seg selv i verden. Menneskers begrensninger når det gjelder viten og innsikt, argumenterer han for, gjør at vi ofte danner oss abstrakte forestillinger om livet. Vi lager abstrakte forestillinger som «lykke» og som vi deretter søker. Han setter spørsmålstegn om hvorvidt dette er gunstig og tar til tale for en «enkler» tilnærming til verden, som kan sies å innebære en begeistring over alt av verdens småtterier, eller som tittelen av boken uttaler, å gå inn i en *materiell ekstase*.

Hos Christiansen heter det «ubetydelig». Le Clézio kaller det «formålsløst»: «Vannet er formålsløst. Vinden også. Skapelsen er formålsløs. Jorden, solen, melkeveien er formålsløse. Pekingeserne, havhestene, krokodillene, er de til noe?» (Le Clézio 2008: 115). Selvfølgelig kan en si at de har en funksjon, at de spiller en rolle og er nødvendige innenfor de systemene de opptrer i:

Men det ligger ikke noe annet i deres natur enn å være det de er. Og nettopp denne formålsløshet har en skjønnhet i seg [...] Dette er ikke tragisk. Dette er ikke storslått. Dette har ingen virkelig mening, og mennesket er midt oppi dette er ikke noe mer enn en ørliten del som hverken er mer nyttig eller mer unyttig enn de andre. (Le Clézio 2008: 115-6)

Som vi ser betyr ikke «formålsløst» at for eksempel vann ikke har funksjon for livet i og rundt det, men at selve systemet som sådan ikke munner ut i noe. Det kan virke som om disse tankene er en slags fortvilelse over meningsløsheten i livet, men det er det ikke. Det er snarere

en skjønnhet som forfektes hos begge forfattere. Det er en lykke og ekstase over tingenes eksistens. Det holder at de i det hele tatt er til. Det er en skjønnhet i *et glass sennep* som går ut på dato fordi det vitner om at man er i livet.

På den måten skapes det en gjensidighet: Væren er betinget omgivelsene. Mennesket oppnår gyldighet i forholdet til resten av verdens utstrekning. Dette skaper en undertone av en form for underlig eksistensialisme: Alt er ubetydelig, men nettopp denne ubetydeligheten er en skjønnhet. Den er uttrykk for en ekstase og en glede over i det hele tatt å være i verden. Alt av småtterier vi omgir oss med får i Christiansens litteratur en eksistensiell mening. Et gjenglemt badmintonnett, to spurver, en pike som flykter til kjæresten i Kyoto, er ubetydelige i den forstand at de er formålsløse hendelser. Men i romanen, i Christiansens tekst, har de en gjennomgripende funksjon: De ligger til grunn for en eksistensialistisk refleksjon.

Francis Ponge er en fransk poet som stadig begeistrer meg og som også figurerer i Christiansens forfatterskap. I en liten og enigmatisk tekst kalt *Objektet, det er poetikken**) legger han ut i sin særegne lyriske stil om objektene mangfold og betydning: «For vi erfarer også at hver av dem, etter vår smak, tur etter tur, kan bli vårt forankringspunkt, den grense vi kan støtte oss til» (Ponge 1991: 116). Jeg er slettes ikke sikker på om jeg forstår han riktig, men er fristet til å si at Ponge tillegger tingene en lignende eksistensialistisk betydning. Gjenstandene rundt oss opptrer som forankringspunkter i den forstand at de grenser til oss selv, dermed kan man føle sin egen eksistens i en kontrast mot gjenstandene: Agnes får gyldighet satt opp mot de andre små hendelsene som finner sted på samme tid. Ponge blir ofte referert til som en tingenes poet, og ganske riktig, det er de mest hverdagslige gjenstander og fenomener som utgjør motivene i for eksempel *Le Parti des choses* (1942). Men hva beror dette engasjementet for tingenes eksistens på? Det er spørsmålet en sitter igjen med i møte forfattere som Christiansens, Le Clézio og Ponge.

Det er selve behandlingen av tingen som er interessant hos Ponge og Christiansens. Italo Calvino skriver om Ponge at hans språk strever mot å la de mest kjente objekter fremstå i på ny, i et friskt lys, kun «[b]y allowing our attention to rest, for instance, on one of those wooden trays used by fruitsellers» (Calvino 2002: 232).

I den forstand kan en høre et ekko av den russiske litteraturtenkeren Victor Sjklovskij, men det er ikke bare i fremmedgjøringens navn at Ponge skildrer tingene. Når leseren i hans dikt oppfordres til å dvele ved bordene til fruktsejlerne er det for virkelig å anerkjenne deres eksistens, og samtidig, å erkjenne sin egen. Calvino bemerker ganske riktig at Ponge på denne måten skiller seg fra samtidige som Sartre og Robbe-Grillet. Sartres beskrivelser av ting i for eksempel *Kvalmen* er preget av en forestilling om gjenstandens avsondrethet og

meningsløshet, og Robbe-Grilletts skildringer i *Sjalusi* kan karakteriseres som nøytrale, fotografiske og geometriske. Når det gjelder Ponge kan man forstå tittelen på nevnt verk svært bokstavelig: Å være *på parti med tingene* kan forstås som en identifisering, eller et ønske om en ren (ikke-metafysisk) erfaring av tingen.

Det er klart at det er vesentlige skiller mellom Ponge og Christiansen. Der Ponge for eksempel isolerer et objekt eller fenomen og øver fokus mot dette alene, er skildringene hos Christiansen i *Krysantemum* knyttet til Agnes, i den forstand at tingene som skildres tilhører hennes erfaring av disse. Med andre ord får tingene betydning fordi det er hun som erfarer dem. Det er tre kapitler i romanen som er bygget opp som lister, eller oppramsinger. Det er interessant å se nærmere på et av disse i denne sammenheng.

Kapittelet «Hukommelsen» er bygget opp av en rekke korte sekvenser som starter med formuleringen «Hun husket [...]». Deretter følger korte eksempler på ting som har festet seg hos Agnes, og som har det til felles at de er små, fordringsløse begivenheter, eller detaljer, som for eksempel at som barn var hun god til å hoppe strikk. Det er også en rekke minner om litteratur og film. Hun husker Proust, Robbe-grillet, Flaubert, Nabokov, Chateaubriand, Vigny, Vercors også videre. Som en legger merke til er det i hovedsak franske forfattere. Men det er på ingen måte noen form for analyse, eller refleksjon over disse forfatterne eller deres verker. Ofte er det hun husker en setning, og den blir stående uten noen utfyllende beskrivelser av hvorfor det var akkurat denne formuleringen som meldte seg for hukommelsen. Det kan også være en finurlig detalj, som for eksempel at Prousts roman *Je me souviens* (1978), ble oversatt til svensk under tittelen *Jag minns*. På den måten virker det som om disse brokkene av hukommelse bare *er der* uten at fortelleren gjør noe forsøk på å sette dem inn i en sammenheng.

De utgjør på ingen måte analogier og de er ikke minner som utlegger en historie fra fortiden og hvor en som leser kan utlede en form psykologisk forklaring av hovedpersonens atferd eller karakter. Snarere kunne en være fristet til å bruke kaleidoskopet som en metafor for å beskrive denne samlingen av løsrevne erindringer. Videre kunne en sagt noe om at disse minnene i seg selv ikke sier stort, men at ved å se på dem alle, vri og vende på dem, kan danne seg et større inntrykk av hvem Agnes er.

Eller vi kan vende oss, i likhet med Agnes, mot Geroges Proust, og anvende puslespillet som analogi. I romanen *Livet bruksanvisning* (1978) åpner Proust med en refleksjon om puslespillets karakter:

Elementet eksisterer ikke forut for samlingen, den er hverken mer umiddelbart gitt eller eldre i tid, og det er ikke elementene som bestemmer samlingen, men samlingen som bestemmer elementene. (Perec 1996: 11).

Det er med andre ord ikke puslespillets enkelte brikker som bestemmer bildet, slik en ofte kan være fristet til å tenke, men bildet som bestemmer de enkelte deler. I seg selv har en brikke ingen mening, skriver Perec, man kan snu den i hånden, møysommelig studere dens kanter og kurver, uten å oppnå noen større innsikt (11). Det er først i sammenheng med flere brikker at bitene får «[...] preg av å være lesbare» (11). Dette er en treffende lignelse om kapittelet «Hukommelse». Christiansen har metaforisk sett åpnet boksen og helt puslespillbrikkene ut foran leseren. De enkelte erindringer har ingen betydning alene, men tilføres mening ved at de tilhører Agnes. Enkeltvis utgjør de ikke et bilde av Agnes, men motsatt er Agnes denne rekken av hukommelsesbrokker. Det er ingen tilfeldighet at den siste oppføringen i kapittelet lyder «Hun husket radioteaterserien *Jeg vil vite hvem jeg er*» (Christiansen 2010: 48). Tittelen på radioteateret står som en oppsummerende metakommentar til kapittelet. Det er et forsøk på å si noe om Agnes sin person. Måten Christiansen gjør dette på er ikke ved å skape et fullstendig inntrykk av henne, redusert ned til et traume for eksempel, men å bryte bildet ned til de enkelte bestanddeler. Christiansen unngår definerende og totale beskrivelser som ønsker å favne om helheten av hennes væren, som for eksempel ved å si hun var modig, lystig, melankolsk, plikttoppfyllende, sterk, unnvikende og så videre. I stedet belager han seg på beskrivelser av hennes interaksjon med verden. Dette forteller oss noe om hvordan Christiansens tenker seg forholdet mellom mennesket og væren.

Jeg ser for meg at mennesker bærer historier om seg selv og at disse fortellingene utgjør et selvbylde. Denne antagelsen beror ikke på mer enn at dette er sant for meg selv. Det en lettere kan enes om er at litteraturen, og da romanen spesielt, har tradisjon for å bygge nettopp slike historier. Her kan personene som beskrives, deres dyder og laster, deres handlinger og atferd forstås i lys av rekkene av hendelser som har rammet dem. En fortelling om en ung mans følelse av utilstrekkelighet kan forstås som den bortvendte farens mangel på anerkjennelse, og så videre. I sammenligning med en slik tradisjon utgjør Christiansens et markant skille. Det er ingen kausale handlingsforløp utleverer karkaterens identitet, men samlingen av små, tilforlatelige erindringer og hendelser. Agnes skapes gjennom en oppramsing av små gjenstander, bøker og filmer, som hun har erfart. Epigrafen i romanen er et sitat fra Montaigne: «Hver bevegelse avslører oss». Hver bevegelse i verden utsier noe om oss. Hver bevegelse er en interaksjon og enhver interaksjon med verden avslører noe om hvem vi er. Dette er bevegelsen jeg prøver å beskrive. Dette er Christiansens filosofi og

årsaken til hvorfor beskrivelser av detaljer og gjenstander har en viktig posisjon i hans litteratur. Det dreier seg ikke om litterært pynt. Det er heller dypt eksistensielt.

Det er når verdens bestanddeler tillegges en slik definerende makt at litteraturen blir særlig viktig i Christiansens forfatterskap. Som en ser er Agnes' hukommelse i stor grad preget av litteratur hun har lest. Hun er en leser, i likhet med de fleste av Christiansens romanpersoner. Og denne litteraturen sier noe om hvem hun er. Dette bringer oss videre til intertekstualiteten i Christiansens forfatterskap.

3.2 Hva vil det si å lese?

Tittelen på dette mellomkapittelet er selvfølgelig noe ironisk. Det er på mange måter et umulig spørsmål. Det referer ikke kun til selve praksisen, å kunne tyde alfabeter, gjenkjenne ord, sette de sammen til setninger og så videre, men også hvorfor en i det hele tatt beskjeftiger seg med lesning – og i vårt tilfelle – av litteratur. Tone Selboe skriver i sin bok *Leselyst* (2018) at et spørsmål om hvorfor en leser naturligvis må inneha like mange svar som det er lesere (Selboe 2018: 13). I denne delen av kapittelet er spørsmålet mye smalere. Jeg vil undersøke hva det vil si å lese i Rune Christiansen forfatterskap og hvilket tanker og refleksjoner som avstedkommer rundt temaet i *Krysantemum*. Med andre ord er *intertekstualitet* ikke et særlig adekvat begrep å bruke for det jeg nå skal beskrive. Jeg er i utgangspunktet ikke så interessert i teksten som *et vev av andre tekster*, selv om dette er et ubestridelig faktum. Det jeg ønsker å undersøke er lesningens posisjon og betydning: Spørsmålene jeg vil stille berører Agnes som en leser, og hvilken holdning romanen har til forholdet mellom litteratur og mennesket.

[H]vor hun enn festet blikket var de der, med sine innbydende artikulasjoner, navn og titler om hverandre, det var som de snakket til henne: Yasunari Kawabata, Jonas Lie, *Markurells i Wadköping*, Jean Giraudoux, *Tropismer*, *Bonjour Tristesse*, Soskei Natusme, Michel Butor, *Frøken Julie*, *Modifikasjonen*, og ofte nok syntes hun at det var nok bare å bla hastig og usystematisk i en av dem, og lese en setning eller to, for å kjenne at hun virkelig deltok i verden, at hun hadde noe å bestille i dette livet, som i Perecs *Tingene*, en roman hun hadde lest utallige ganger: «deres aller største glede var å glemme sammen, det vil si, å more seg». (Christiansen 2010: 62)

Jeg ser for meg Agnes foran hyllene med de strålende bokryggene. Hyllemeter med muligheter, med ulike verdener det er mulig å ta del i. Agnes, som vi ser, setter seg ikke ned og fordyper seg i en bok. Det er nok å plukke en ut av hyllen, bla på måfå, lese en setning og

sette den tilbake. Denne øvelsen skriver Christiansen, gjør at Agnes får følelsen av å ta del i verden, og at hun gjennom denne deltagelsen kjenner på sin egen mening, sin egen tilværelses gyldighet. Hun strekker armen ut etter en bok, ikke med lesningens ambisjon, men snarere tenker jeg, for å kjenne at hun ikke er alene i verden. Når hun leser på denne måten utøver hun det den svenske forfatteren Olof Lagercrantz ville kalt gjenlesningens glede:

Nå kan også vi, som vi gjør når vi minnes vårt eget liv, stanse opp ved spesielt vakre og meningsfylte avsnitt. Vi behøver ikke skynde oss for vi kjenner fortsettelsen. Ingen uro for fremtiden hindrer oss i å nyte nuet. (Lagercrantz 2000: 18)

Det som er viktig å merke seg er at både Christiansen og Lagercrantz beskriver denne formen for lesning som en mulighet til å være tilstede i verden, som en slags kanal inn til væren. For Lagercrantz beror denne tanken på at om man allerede er fortrolig med en bok og vet hvilke krumspring som venter på neste side, er man ikke lenger tvunget fremover av nysgjerrigheten. Man leser heller i en form av stillstand, en øvelse som handler om å dvele i et enkelt ord, setning eller avsnitt. Jeg tror Christiansens forestiller seg lesningen på samme måte. Agnes beundrer sitt bibliotek med forfattere hun er fortrolig med, som kaller på henne. Det holder, som Agnes gjør og Lagercrantz skriver, kun å lese en setning her og der, bare for å nyte setningen, og i forlengelsen ta del i verden.

Om man vil overbære en personlig anekdote: Jeg kjenner igjen gleden av å lese sporadisk i bøker man kjenner godt. Det var tross alt slik at jeg i min første roman kom videre etter lenge å ha stått fast i et særlig vanskelig kapittel. Jeg prøvde å beskrive et begravelserfølge som vitne til nedsenkningen av en kiste. Var det livets forgjengelighet jeg prøvde å beskrive? Det vet jeg fortsatt ikke, men etter en liten evighet reiste jeg meg oppgitt fra arbeidsbordet og lot blikket gli over bokhyllen. Da jeg i likhet med Agnes fikk øye på Yasunari Kawabatas navn, fisket jeg ned romanen *Kyoto, eller De unge elskende i den gamle keiserby* (1969), bladde opp og leste: «[J]a, er det ikke vi som dyrker avskårne blomster?» (Kawabata 1969: 116). I det samme løsnet noe og skamløst satte jeg med og kopierte setningen. Dermed var kapittelet fullendt. I ettertid har jeg lurt på hvordan en skal tenke seg en slik gjenlesning. Ifølge Lagercrantz virker det som om lesningen er en estetisk nytelse, en fråtsing i språket, uten å være plaget av spenningssøken. For min egen del virket gjenlesningen produktiv, men uten at jeg helt kan beskrive hvordan. Det hele beror kanskje på setningen om unge Chieko som betraktet kirsebærhagen var, i det samme den ble lest, en åpning til hele verden. At jeg i mitt arbeid hadde dvelt ved en lukket scene, som egentlig ikke

trengte mer enn å bli åpnet. For å svare på hva Agnes oppnår med en slik gjenlesning kan en se nærmere på Perec-sitatet som avslutter avsnittet.

Setningen «deres aller største glede var å glemme sammen, det vil si, å more seg», inneholder tre komponenter. For det første blir *glede* synonymt med *å glemme*. Samtidig har denne handlingen et kollektivt aspekt. Gleden, eller det å more seg, er først og fremst å imøtegå denne glemselen *sammen*. Når denne setningen introduseres virker det som om «dere» referer til Agnes og bøkene. «Å glemme sammen» tegner et bilde av leseren som fortaper seg i litteraturen. På den måten kan det virke som lesningen blir beskrevet som en slags virkelighetsflukt. Likevel gir en slik tolkning lite mening i forhold til lesningen av enkelte setninger. Lesningen for å kjenne tilstedeværelse i verden må sies å være det motsatte av virkelighetsflukt. Det er ikke drømmerier vi har med å gjøre. Glemsel betyr ikke i denne sammenhengen å glemme sin tilværelse, men å legge til side sitt kulturelle vilkår. Med andre ord handler det om å legge vekk sine rådende forestillinger og imøtegå verden gjennom en annens blikk.

Det er ikke populærlitteratur Agnes omgir seg med, eller for å si det med Proust (som man ofte bør): Bøkene i hyllen er ikke «en slags honning andre har gjort ferdig til oss og som vi bare behøver å rekke hånden ut etter i bibliotekenes hyller og passivt nippe til» (Proust 2009: 22). Det er nok heller bøker vi med proustiansk terminologi kan si stimulerer leserens *åndelige liv*. Forfatterne og bøkene som ramses opp må alle sies å tilhøre former for marginalisert kanon, og med Perec, Butor og Sarraute, er nyroman-bevegelsen tungt representert, noe som heller ikke er så underlig med tanke på hvordan forholdet mellom Agnes og verden er beskrevet i romanen.

Begrepet ny-roman, slik det formuleres av Alain Robbe-Grillet i *For en ny roman* (1979), må ikke forstås som en romanteori. Det er verken mer eller mindre en benevnelse av de forfattere som søker å beskrive nye forbindelser mellom mennesket og væren (Robbe-Grillet 1971: 9). I boken tar Robbe-Grillet et oppgjør med den realistiske romantradisjonen i Frankrike, og gjør seg noen betraktninger om hvilken retning den nye litteraturen beveger seg i. I kjernen av argumentasjonen ligger det en overbevisning om at det har oppstått en ny forbindelse mellom mennesket og verden, og som det er litteraturens plikt å undersøke.

Med utgangspunkt i kriminalromanen skaper Robbe-Grillet en analogi for å belyse sin forestilling om menneskets – og litteraturens – forhold til verden. Ganske riktig påpeker han at åstedet ofte er utgangspunktet for kriminaldramaet. Detektiven gjør sine undersøkelser av stedet, gransker omgivelsene, møblene, etterlatte gjenstander og så videre, før han følger opp funnene sine. Han konstruerer en teori om hendelsesforløpet, og prøver å skape en logisk og

nødvendig forbindelse mellom forbrytelsen og forbryteren. Dette er en metafor for den realistiske romantradisjonen.

Etter hvert som dramaet utfolder seg får den mistenke plutselig et alibi og historien blir stadig mer kompleks. Detektivens teori faller sammen, og alt han eller hun kan gjøre er å vende tilbake til åstedet. Det kan godt hende, skriver Robbe-Grillet, at tingene på åstedet skjuler et mysterium, men de har bare én innlysende kvalitet, nemlig å *være* (22-23). I likhet med detektiven prøver vi mennesker å tillegge verden betydning, for å gi den en orden, en oversiktighet. Men i likhet med detektivens bestrebelse er det fåfengt, det er «[...] en illusorisk forenkling; og verden er slett ikke blitt mer forståelig, kommet oss nærmere, men den har ved dette bare gradvis mistet alt liv» (23).

I stedet tar Robbe-Grillet til tale for kun å dvele ved tingene, ikke i en form for metafysisk spekulasjon, men rett og slett for å ta inn over seg deres former og overflater, altså en erfaring i fenomenologisk forstand. Vi må gjøre det motsatte av detektiven som egentlig ikke erfarer åstedet, men reduserer alle gjenstandene til biter i en logisk tankerekke: Tingene blir kun viktige om de bidrar til detektivens narrativ om forbrytelsen. På den måten blir verden illusorisk, den får betydning kun i den grad den er abstrahert og *gitt* en mening. Handler vi altså som detektiven erfarer vi slettes ikke verden, men olker og reduserer den. Dette er også Robbe-Grilletts innvending mot den realistiske romantradisjonen:

Hvert øyeblikk kommer det rester av kultur (psykologi, moral, metafysikk osv.) og hefter seg til tingene, for derved å gi dem et mindre fremmedartet, mer forståelig og beroligende utseende. Noen ganger er kamuflasjonen fullstendig: en håndbevegelse viskes ut av vår bevissthet til fordel for de antatte sinnsbevegelser som skulle ha forårsaket den, vi husker at et landskap er «dystert» eller «rolig», uten å kunne fortelle noe om dets linjer eller hovedelementer. (Robbe-Grillet 1971: 18)

Her argumenterer han for at beskrivelsene av verden i den eldre romantradisjon blir symboltunge. Tingene som beskrives er ikke viktige som *ting*, men som symboler, metaforer, eller bilder for den større psykologien og intrigen som verket beskriver. Og menneskene som blir beskrevet blir ikke virkelig sett, deres handlinger er viktige kun i den grad de representerer en indre sinnstilstand og psykologisk profil.

Når jeg i første kapittel diskuterte Christiansens *stil*, var det nettopp denne forskjellen jeg ville beskrive. Skildringene i hans forfatterskap er sjeldent symbolske, eller betydningsfulle fra et større plotperspektiv. De er viktige rett og slett bare fordi de *er* og kan erfares. Når Agnes plukker ned en bok, leser en setning og glemmer, så glemmer hun de rester av psykologi, moral og metafysikk som hefter seg ved tingene som beskrives. Dette beror på

at man ved slik sporadisk lesning ikke er bundet av verkets større meningskonstruksjon. En løsrevet beskrivelse blir sånn sett autonom og «ubetydelig», eller i Robbe-Grilletts ord: «Med et slag faller hele den fine konstruksjonen sammen: vi åpnet øynene helt tilfeldig, og fikk én gang for mye føle sjokket ved å møte denne halsstarrige virkeligheten som vi lot som om vi hadde fått bukt med» (19). Denne setningen kan stå som en fin beskrivelse for den lesningen som Agnes bedriver. Jeg vil trekke frem et annet eksempel av Agnes som leser:

[F]jernheten hun bar i seg stammet verken fra noen tidlig rystelse eller fra traumatiske opplevelser. Hun var den hun var, og det var en ganske opplagt erkjennelse, men hva så? Hun hadde vært heldig, hun fant frem i sitt eget liv, og var stort sett forskånet for plager og ugjenkallelige nederlag, men dype gleder, det hadde hun opplevd, og de var hun i stand til å finne overalt: hørespill fra radioteateret, gamle postkort, [...] hun leste *Modifikasjonen* eller *De skrekkelige barna* om igjen, og nytelsen fra første gangs lesning vendte tilbake. (Christiansen 2010: 99)

Sjokket som Robbe-Grillet beskriver er den gleden som røsker Agnes ut av den fjernheten hun bærer i seg. Agnes lever et udramatisk liv. Hun har ikke vært rammet av store sorger, eller i Christiansens flotte formulering, *ugjenkallelige nederlag*. Likevel kan en tolke at hun er rammet av en form for mismodighet som gir seg til uttrykk i fjernhet. Som oppbrudd mot denne fjernheten kommer gledene, begeistringene for tingene som omringer henne, og litteraturen. I tillegg foreligger det en kommentar til erkjennelse i sitatet. Agnes er den hun er, «men hva så?», er spørsmålet Christiansen stiller. Det er ingen form for transcendental tanke å spore i formuleringen «hun var den hun var». Med andre ord kan det virke som en slags lavmeldt godtagelse av livets forutsetninger. Og som svar på hva vi skal gjøre med disse forutsetningene beskriver Christiansen hvordan Agnes øver sin oppmerksomhet mot omgivelsene og finner glede.

Jeg tolker hele sitatet som et fordringsløst og diskret livssyn. Den fjernheten som finnes i Agnes kan godt tolkes som et slags utgangspunkt for alle: at vi som mennesker i møte med tilværelsen fort kan opptrå som Robbe-Grilletts detektiver. Som han og Christiansen argumenterer for bør vi i møte med kaoset som utgjør livet vende oss i sjokk og ekstase mot det helt nære og finne glede over småtteriene som omgir oss, i bøkene vi holder nært, i en film, eller et postkort. Og når det gjelder litteraturen, som vi ser, handler det ikke om transendens. Jeg sporer ingen tanker om dannelse i Christiansens beskrivelser. Det er først og fremst *glede*, og om det er noen form for transendens her beror den på evnen til å føle nærhet til verden gjennom en annens formuleringer. Det å lese er å ta del i et felleskap, eller sagt med andre ord er det å lese å erfare verden sammen.

3.3 Litteraturen som kjærlighet

I første kapittel beskrev jeg hvordan Tristan leste fra Claude Simons *Historie* og hvordan dette til gjengjeld påvirket hans blikk på sin elskede. Litteratur og forelskelse settes i sammenheng i denne scenen. Nå har jeg belyst hvordan Agnes leser, og hvordan vi kan tenke oss relasjonen mellom mennesket, litteratur og verden. Videre vil jeg se på det kollektive aspektet ved lesningen. For å forstå erfaringen av verden gjennom litteratur kan nettopp forestillingen om *forelskelse* være en passende inngang.

Den franske filosofen Alain Badiou gjør seg interessante refleksjoner rundt forelskelsen i boken *In the Praise of Love* (2010). For Badiou er forelskelse og kjærlighet et eksistensialistisk prosjekt som handler om å kunne erfare verden gjennom *forskjellighet*. På den måten er forelskelsen et slags opprør hvor individet blir tvunget ut av sin egen identitet. Identitet i Badious kontekst synes å være tungt kulturelt konnotert, og jeg vil foreslå at Badious forestilling om identitet kan tenkes i forlengelse av det Robbe-Grillet beskriver som påheng av kultur, moral, psykologi og så videre, som preger oss som menneske. Forelskelse og kjærlighet blir dermed i Badious filosofi tildelt en universell status og handler en søken etter sannhet:

What kind of truth? You will ask. I mean truth in relation to something quite precise: what kind of world does one see when one experiences it from the point of view of two and not one? What is the world like when it is experienced, developed and lived from the point of view of difference and not identity? (Badiou 2012: 22)

Dette er kjernen av Badious forestilling om kjærlighet. Det eksistensialistiske prosjektet omhandler i så måte et forsøk på å erfare en verden gjennom et ståsted som ikke beror individet, som igjen er preget av en driv til å overleve, og konstant bekrefte sin egen identitet og væren (23). Det er dermed et ståsted i forskjellighetens fortegn. Begrepet *sannhet* blir i den forstand forsøket på å erkjenne verden gjennom det som er ikke nødvendigvis er fremmed, men annerledes, altså erfaring fra perspektivet til to heller enn fra perspektivet til én. Om vi fortsatt har Tristan i bakhodet, følelsene han forestiller seg Shelly erfarer kjenner han til, «men hele tiden annerledes». For Badiou betyr ikke dette at man i forelskelsen glemmer seg selv til fordel for den andre, men at en ser verden fra et mer desentrert perspektiv (24-26).

De som har hatt gleden av for eksempel å tilberede et måltid med en person de elsker, vil kjenne sannheten i denne påstanden. Det er ofte et hverdagslig og traurig gjøremål, men når dette erfares sammen kan en i det samme kjenne enorm glede over fargen i tomatene, og

hvilken fantastisk lukt som frigjøres når kokkekniven finhakker et hvitløksfedd. Denne erfaringen gjør subjektene av forelskelsen seg sammen. Den er lik, men annerledes, og dette kaller Badiou for «the paradox of an identical difference» (25). På denne måten får erfaringen (matlagingen) en annen gyldighet, den eksisterer ikke kun for meg, og kan ikke kun bekreftes av meg. Den erfares på ny og med ny tyngde når den erfares gjennom to. Når to ulike identiteter har en erfaring som konvergerer på denne måten, er dette for Badiou et eksempel på forelskelsen.

Jeg opplever tanken som en vakker og pragmatisk forestilling om kjærlighet. Badiou reduserer ikke kjærligheten til en illusjon. Han er ingen skeptiker, men han forhøyer ikke kjærligheten til en religiøs størrelse heller. I sin enkelthet er det verken mer eller mindre enn å se verden gjennom et ståsted som er delt av to, istedenfor én. Kan ikke dette være en god analogi til lesningens praksis? Eller mer presist: Er det ikke slik Rune Christiansen beskriver leseprosessen i sitt forfatterskap?

På den hvite krakken ved siden av karet hadde Carla lagt en liten stabel med bøker, og det spilte tilsynelatende ingen rolle hva det var hun leste: det kunne være Maupassant eller Frøken Detektiv, små bruddstykker fra Blanchot eller Karl Marx, eller hun kunne finne på å deklamere fra praktiske hagebøker, og da viste hun Agnes, med innlevelse, den ene plansjen etter den andre; et snitt av en stengsel, en vakkert tegnet krysantemum, eller enkle figurer som forklarte hvordan man beskjerer et frukttre [...]» (Christiansen 2010: 107)

I denne scenen beskriver Christiansen to elskere Agnes og Carla. Agnes tar et bad, og den yngre Carla leser for henne. I likhet med Tristan og Shelly fra *Hvalene i Glasgow* er forbindelsen mellom kjærlighet og litteratur tydelig tematisert. Det er heller ingen systematikk i hva som blir lest. Det spenner fra høyt til lavt, fra Maupassants skildringer fra de fransk-prøysisiske krigene, til de eventyrlige fortellingene om den rådsnare Nancy Drew. Det spiller ingen rolle *hva*. Agnes og Carla fasineres av hva det enn måtte være, som de traurige anvisningene i en hagebok, for også der finner de en vakker illustrasjon av en krysantemum. Det sentrale motivet i scenen er to elskere som erfarer verden sammen gjennom litteraturen. Derfor er det ikke viktig hva de leser, for den genuine gleden beror ikke på *hva* som erfares, men selve muligheten til å erfare og skape en virkelighet sammen.

Baderommet blir det Badiou kaller «a two scene». Leseprosessen som beskrives i scenen kan forstås i forlengelse av kjærligheten mellom Agnes og Carla. Badiou skriver, «Love isn't simply about two people meeting and their inward-looking relationship: It is a construction, a life that is being made, no longer from the perspective of One but from the

perspective of Two» (29). Når Carla leser for Agnes er det en slik skapelse av verden som finner sted. De erfarer den på ny, og skaper en felles forestilling om den gjennom litteraturen.

Dette skiller seg for eksempel fra arbeidet Agnes gjør med Alfred de Vigny: «Uavlatelig forsøkte hun å komme i berøring med sin egen historie» (Christiansen 2010: 160). Når hun leser i denne sammenheng forsøker hun å finne berøringspunkter til sitt eget liv. På den måten bekrefter hun seg selv. Interessant nok er det heller ikke lesningen som er kjernen i beskrivelsen i arbeidet med de Vigny, men *å skrive*. Når Alfred de Vigny nevnes er det i forlengelse av Agnes forsøk på å skrive innsiktsfylt om denne forfatteren. Dette makter hun ikke, uansett anstrengelsene, uansett hvilket språk hun velger, om det er det kjølige akademiske eller vennskapenes formalia, kan hun ikke frigjøre seg fra tanken om at hun egentlig skriver om seg selv:

Og hva i litteraturen kunne ikke nevnes i forbindelse med ens egne betingelser? Det man fortolket bar i seg en innfløkt upålitelighet; den bedragerske rekkefølgen, alle de betrodde forbindelsene, og valgene man hele tiden tok for illusjonens skyld. (Christiansen 2010: 161).

Illusjonen er at hun skriver om de Vigny, når hun egentlig uttrykker noe om seg selv. Kanskje dette kan tolkes som en tanke om at det å skrive, eller å skape, først og fremst uttrykker noe om den som skriver. Denne forståelsen av å skrive om litteratur er gjenkjennelig, og føles beskrivende for min egen praksis.

På ett eller annet tidspunkt sammenlignet jeg denne beskrivelsen med mitt eget arbeidet og ble urolig. Mine forestillinger om forfatterskapet er ført i et språk som er springene og lener seg mer på assosiasjonenes logikk, enn på en større overordnet idé. Jeg ble med andre ord redd for at når jeg trodde jeg skrev om Christiansens forfatterskap, så skrev jeg egentlig om meg selv. At jeg i denne springende stilen, med stadige avstikkere til andre forfattere, avslørte mitt eget indre bibliotek og meg selv som lesende menneske. Det slo meg som et nederlag. Likevel kom jeg til å tenke på at jeg selv aldri har hatt et klart skille mellom *teori* og *litteratur*, med andre ord har jeg aldri knyttet meg til en bestemt metode. Jeg er av den typen som like gjerne leser Roland Barthes verker som romaner, på godt og vondt. Likefult er det min oppfatning at denne holdningen har vært nyttig og produktiv. Og de innvendinger som må komme mot denne «metoden» må jeg nødvendigvis anerkjenne med et skuldertrekk, og svare at jeg er skyldig på lik linje med Agnes Løv, og dermed skyldig i å dele Christians oppfatning av hva det innebærer å skrive om litteratur.

Om det å skrive da er uløselig forbundet med ens egne anliggende, er derimot lesningen som finner sted på baderommet annerledes. Der handler det ikke om å bekrefte seg selv, men å erfare verden sammen. I likhet med *Hvalene i Glasgow* er kjærlighet og litteratur tematisert i sammenheng med hverandre. De tilhører hverandre, og begge elementer er viktige nettopp fordi de muliggjør erfaring gjennom fellesskap. Om vi tenker forelskelsen som å se verden i forskjellighetens fortegn, å erfare den gjennom panoramaet skapt av to, istedenfor en, vil jeg foreslå at litteraturen fungerer på samme måte. Å lese er å tre inn i det formulerte fellesskap: Når Agnes erfarer verden gjennom litteraturen er denne erfaringen delt mellom henne og teksten.

Denne lignelsen mellom forelskelse og det å lese må forstås nettopp som en *lignelse*. Jeg hevder på ingen måte at det å lese er det samme som å være forelsket. Om dette hadde vært realiteten hadde jeg for min egen del – og sikkert med flere – isolert meg i biblioteket og vært fri for såre nederlag. Det jeg argumenterer for, er at om vi tenker forelskelse i forlengelse av Badiou, kan vi identifisere noen aspekter ved fenomenet, særlig knyttet til erfaring, som er gunstige for å belyse leseprosessen. Lignelsen er problematisk i forhold til mye av det som er skrevet og tenkt om å lese, men så er det heller ikke det jeg skriver om. Lignelsen er rimelig og treffende for Christiansens tematisering av fenomenet.

3.4 I korte trekk

Det Rune Christiansen, Merleau-Ponty, Robbe-Grillet og Badiou har til felles, er en forestilling om at en genuin erfaring av verden, *det å virkelig se den*, er betinget evnen til å fri seg fra sine kulturelle betingelser og avstå fra intellektuell abstraksjon. Denne forestilling om erfaring viser gjennomgående i hele Christiansens forfatterskap. I dette kapittelet har jeg diskutert hvordan denne tanken kommer til uttrykk gjennom forholdet mellom Agnes og tilværelsen, som nettopp er betinget tingene som omgir henne. Videre har jeg utledet en poetikk av dette forholdet gjennom å diskutere det «ubetydelige». Det kan kanskje sies å danne en slags grunnleggende holdning som utsier at det eneste en kan med sikkerhet utlede, er at vi finnes, og at det dermed er viktig å kunne glede seg over «ubetydeligheten». Det finnes ingen annen mening enn å fryde seg over at man finnes i verden. Videre har jeg diskutert litteraturens posisjon i dette forholdet, og i den forlengelse Agnes som *leser*. Å lese litteratur er nettopp en aktivitet for å kjenne denne tilstedeværelsen. Gjennom avhandlingen Agnes jobber med, har det også kommet frem hvordan romanen reflekterer rundt hva det vil si å skrive om litteratur. Å lese litteratur, slik Agnes gjør når hun sporadisk blar i verker hun

kjenner godt, og når hun og elskeren Carla leser for hverandre, handler om å ta del i tilværelsen og skape en forstilling om den. Derimot er det å skrive om litteratur, en speiling av ens eget indre anliggende, en unngåelig stadfesting av seg selv som subjekt. Når Agnes skriver om litteratur tar hun i bruk sine minner, sine litterære referanser, sine tanker og holdninger. Dermed skriver hun ikke så mye *om* litteratur, men avslører seg selv gjennom å skrive, seg selv som lesende menneske.

I neste kapittel vil jeg ta utgangspunkt i et avsnitt fra *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014), og ta utgangspunkt i erfaringen slik den fremtrer i det litterære uttrykk for meg selv som lesende subjekt.

4 Å gripe erfaringen – en ettermiddag i Lydia Ernemans liv

Kunne en tenke seg at det var mulig å ta Carl Hambros råd fra innledning til Claude Simons roman på alvor og gjøre omsette det i handling? Lar det seg gjøre å legge til side intellektet og imøtegå litteraturen med sansenes logikk. Hva ville det det bety, mon tro, å lese med sansene, eller med kroppen, er det kun å bruke øynene, å se tegnene på siden, kjenne papiret langs fingrene, tyngden av boken i hånden? Et intellekt må vi bruke når vi leser, vi omsetter tross alt tegn til mening og betydning. Likevel kan vi kanskje innta en mer desinteressert holdning til teksten, som vil innebære å imøtegå den med en fullkommen åpenhet. Selvfølgelig vil vi aldri være nøytrale som lesende subjekter. Det er heller ikke målet. Det vi kan strebe etter er å fjerne alle restriksjoner og alle forbehold vi måtte bære og la teksten treffe oss med sin fulle tyngde og sitt hav av muligheter. Denne åpenheten må ikke være formålsstyrt. Vi må ikke lete etter *noe* i teksten. Vi må heller ikke la oss støte, vende oss bort fra det som måtte by oss imot. Alle assosiasjoner må være oss velkomne. Et hvert påfunn og avsporing, enhver banalitet eller følelse, må med. Alt skal fylle oss, og til gjengjeld skal vi fylle teksten med alt vi bærer i oss: Vårt fulle subjekt. Vi er her inne på ideen om en utilgjort form for lesning: en blottet og ærlig lesning.

Det er ingen hemmelighet at det vi erfarer og forstår i møte med litteraturen speiler leseren mer enn teksten. Jeg ser for meg at all litteratur er fortolkninger av verden, og det er disse fortolkningene som muliggjøres hos leseren. Dermed, når vi griper pennen for å si noe om denne fortolkningen, blir det vi skriver, en fortolkning av litteraturens fortolkning av verden. Dette er ikke problematisk i seg selv. For meg er det en åpenbar sannhet at en slik fortolkning for eksempel gir seg til kjenne i en roman. For min egen del har jeg kommet til erkjennelsen at det mest innsiktsfulle jeg har skrevet om litteraturen har jeg skrevet som romanforfatter. *Langs det utslåtte håret* (2019) er den første virkelige lesningen av litteratur jeg på tilstrekkelig vis har klart å nedfelle i skrift. De akademiske artikler og essays jeg har skrevet bærer alle preg av å være lesninger omsatt i logiske og klare argumentasjoner. Dette er et uttrykk for en systematisk metode, noe Barthes ville beskrevet som en metode for å sikre fortolkninger og resultater (Barthes 1989: 98). Da Barthes tiltrådte professoratet ved Collège de France holdt han en forelesning der påpekte med referanse til Stéphane Mallarmé, at man også må huske at *enhver metode er fiksjon* (Barthes 1989: 98). De akademiske tekstene ført i min penn har vært uttrykk for en tilgjort lesning, en maniert holdning ovenfor litteraturen, hvor

stilens formelle utstråling av redelighet, objektivitet og logikk kaster skygger over den virkelige erfaringen av litteratur. I så måte lar man seg avlede av begrepet *litteraturvitenskap*. Vitenskapen påkaller nettopp en form for objektiv holdning. Ikke nødvendigvis kjølig, og i seg selv er det en sympatisk stil. Stilen påtvinger denne illusjonen om det logiske og objektive av den grunn at det skal være anvendbart og at andre lesere av vitenskapelige tekster skal kunne tilegne seg ny kunnskap. Likevel er vi i bunn og grunn klar over at de refleksjoner som legges frem har sitt utspring i vedkommende som har skrevet dem. Hvor vidt refleksjonene virker dypt subjektive, kanskje til og med personlige, spiller derfor liten rolle, da disse uansett opptrer i lesningens spill, selv om man i vitenskapens og redelighetens navn prøver å gjøre disse usynlige.

Jeg liker å tenke at det finnes to ting som en virkelig kan skrive om i møte med litteraturen: En kan si noe om verkets forhold til verden og hvordan dets form iverksetter dette forholdet. Hvilket formalia vi velger å anvende for å si noe om disse relasjonene er irrelevant. Uansett forteller et lesende subjekt om sin erfaring. Slik deler vi våre opplevelser og refleksjoner rundt litteraturen, livet og verden, med hverandre. Uansett vil det å skrive om litteratur i bunn og grunn være en dypt sympatisk og medmenneskelig aktivitet.

Er dette en slags ungdommelig opprør fra min side? Jeg kan se for meg et oppgitt sukk fra de som har viet livet til litteraturen over en jypling som trækker opp utgåtte stier og pirker naivt bort i en diskusjon som har preget academia i flere årtider. Jeg deler disse refleksjonene som en slags apologi for det jeg nå vil forsøke å gjøre. I dette siste kapittelet vil jeg prøve å imøtegå et avsnitt fra *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv* (2014) med full åpenhet. Med andre ord vil jeg prøve å gripe erfaringene som igangsettes av teksten. Dette kan forstås som et forsøk på en slags fenomenologisk lesning. Likevel kvier jeg meg for å bruke en slik terminologi, det virker noe upresist, og påkaller etter min mening en forestilling om metode. Noen metode er det slettes ikke snakke om, men heller en modus, eller en holdning ovenfor teksten. Om denne holdningen skulle formuleres, kan en foreslå følgende: Å *gripe alt teksten påkaller*. Og når jeg skriver «gripe» bringer det oss videre til det mest ambisiøse, og kanskje fåfengte, målet: Å oversette denne erfaringen av litteraturen til skrift.

Dermed blir det klart hvorfor jeg har gitt meg i kast med denne lille refleksjonen rundt formalia, og om man skulle kjenne et stikk av motvilje og skepsis, ber jeg om at man husker at uansett om dette forsøket oppleves som vellykket eller mislykket, har jeg uansett uttalt noe om litteraturen som foreligger. Ofte tenker jeg at vi setter oss mål som ikke gir de resultatene man venter, men der en dør lukkes åpnes en annen, og vi vet aldri hva slags frukter en tilslutt vil kunne høste.

4.1 Mot en utilgjort lesning

Jeg vil nå ta for meg et avsnitt fra *Ensomheten i Lydia Ernemans liv*. Avsnittet strekker seg over en drøy side, og jeg har derfor valgt å dele avsnittet opp i fire mindre tekstbrokker for å bevare en nærhet til de setningene jeg behandler og reflekterer rundt. Målet er å lese teksten i lys av den holdningen jeg la til grunn i den innledende diskusjonen. Altså vil dette være et forsøk på å gripe erfaringen som teksten igangsetter i det lesende subjekt, meg selv.

En ettermiddag sent om høsten, på vei hjem etter en anstrengende økt i et kaldt og skitten fjøs, stanset Lydia bilen i veikanten. Hun var invitert i selskap om kvelden og hadde alt annet enn god tid, men nå trengte hun å tilbringe noen minutter ute i frisk luft. Hun dro på seg slagstøvelende hun hadde liggende i bagasjerommet, skrittet forsiktig ut i grøften, og bega seg gjennom den myraktige krattskogen. (Christiansen 2017: 14)

Ut av frasen «[e]n ettermiddag sent om høsten» springer en lav sol som gjenstridig henger over horisonten. Den er fanget mellom de skiftende årstider, men i seg selv er den ikke til å få øye på, kun strålene som skjærer seg mellom tre kronene gir seg til kjenne. Til gjengjeld lyser de opp det oransje, gule og røde villniset rundt Lydia Erneman. Første leddet i setningen etablerer scenen. De tre ordene *ettermiddag*, *sent* og *høsten*, brenner inne med assosiasjoner og konnotasjoner. De påkaller forestillingene som i det samme utspiller seg for meg. «Anstrengende» gir inntrykk av at hun allerede må være trett på grunn av arbeidet i fjøset, og selv om hun er sent ute – hun må tross alt rekke et selskap – stanser hun bilen i veikanten for å trekke frisk luft. Det oppstår et spenn i teksten, hun er utmattet og har dårlig tid, men må likevel stoppe opp og puste. At hun trenger frisk luft, lader den foregående beskrivelsen av økten i fjøset. Den er beskrevet som kald og skitten, men ved at frisk luft beskrives som en motsats til dette, trer også fjøset frem som illeluktende, innestengt og mørkt. Et arbeid med kyr og andre krøttere som er tatt inn i fjøset etter beitesesong. De er losjert sammen i små båser hvor de skaper en seig luft full av møkk og halm. Kanskje det lukter diesel også, fra en traktor som er stuet vekk for vinteren, for den finnes også i ordet «fjøs», som antyder arbeidet, gårdsdrift og alt det måtte omfatte. Forestillingen fylles ut av «slagstøvler». Dette skotøyet av tykk og ugjennomtrengelig gummi vitner om hardt arbeid. De bærer også preg av skitt og møkk. Det seige materialet blir klistrete i møte med fukt og suger til seg alt den rører ved.

Støvlene er interessante. De representerer arbeidet og danner assosiasjoner til Heidegger og linjene: «Og dog: Arbeidsskrittene besvær stirrer ut av den mørke åpningen i skoens utgåtte indre. I skoene er den langsomme gange oppsamlet, der den vandrer gjennom de vidstrakte og ensartede furer på en åker hvor vinden blåser kaldt» (Heidegger 2000 : 31). I

linjene beskriver Heidegger Van Gogh sitt maleri av et par sko. Det er bondekonens sko som åpenbarer seg for Heidegger, og jeg ser for meg at han glemmer seg selv der han glir inn i denne poetisk skildring av skoens væren og følger dens møysommelige reise gjennom åkeren og over jorden. Beskrivelsen fra *Kunstverkets opprinnelse* (1935/36) satte meg ut av spill da jeg først leste den. Avsnittet opptrådte som en revne i teksten, klart og lysende. I det samme ble jeg overveldet av inntrykkene og forsvant med inn i skoens verden. I «slagstøvlene» finnes det også en slik åpning. I ordets konnotasjoner stirrer arbeidets besvær tilbake på leseren. At Lydia ikke allerede har slagstøvlene på seg sier at de kun tjener til arbeidet. Når hun ikke jobber, ligger de i bagasjerommet og venter. De tjener kun til veterinærens arbeid. I støvlene dveler mottagelsen av et lam, blodet fra en kvestet hingst og spennet mellom liv og død. Veterinæren er både redderen og bøddelen, den som nøye vurderer og avgjør hvilke dyr som kan reddes og hvem som må avlives. Dette er slagstøvlens tjeneste. Selvet ordet uttaler sin egen handlekraft. «Slag» benevner delen av støvelen fra vristen og opp, synonymt med for eksempel skaftestøvlene og langstøvel, men «slag» bærer helt egne assosiasjoner. «Slag» som militært begrep, medisinsk, eller assosiasjonen til «å slå», med andre ord finnes det ansporinger til vold og aggressivitet. Det er et aktivt ord som egner seg for aktiviteten som utføres når Lydia går i dem. Hun må ta valg, handle fort, slå gjennom med sin mening og handling, til tross for bøndernes protester. Og selve handlingene er brutale, som å avlive, eller som å dytte utlagte tarmar tilbake i en oppsprettet buk. Dette er den verdenen som trer frem for meg gjennom ordet «slagstøvler». Samtidig blander disse assosiasjonene seg med mitt indre anliggende. Et vagt minne om vedstabler og en fastrusten gasstank som ikke lot seg flytte. Et vinddrag som smalt igjen låvedøren, og at jeg i mørket snublet over et par slagstøvler som lå slengt til side ved et malingsspann. «Slagstøvler» åpner disse rommene, og videre husker jeg diktsamlingen jeg leste den sommeren på en gård, og linjene: «Han står uten at jeg riktig veit hvor inne i skuret / for eksempel er det en lang regnværstdag det lukter vedkubber / oljekanner han har rista på og støvlene hans» (Sacré 2009: 10). Jeg husker at etterordet til denne utgaven av James Sacrés diktsamling *Figurer som rører seg litt* (2009) er skrevet av Rune Christiansen. Dette virker som en banal sammenstilling. Hvilken betydning har det å trekke sammen disse tråene i erindringens logikk?

Spørsmålet har ikke et åpenbart logisk svar, men det betyr ikke at disse forbindelsene er overflødige. For å reflektere rundt dette vil jeg trekke frem en tekst av Christiansens kalt «Utilfeldig» fra boken *Om morgenen den 25. februar 1848 – essays og notater* (2002). I trå med Christiansens syn på litteratur åpner han teksten slik:

Realismen har alltid vært en unaturlig måte å fortelle historier på. Enhver fortelling er i sitt fundament eventyr [...] OK, livet har en egen evne til å åpenbare sammenstillinger som ikke lett lar seg avfeie som tilfeldigheter. (Christiansen 2002: 75)

De to første setningene er postulater som blir stående uten videre argumentasjon. Når Christiansen påstår at realismens fortellinger alltid vært unaturlig må dette knyttes til hans personlige syn, og ikke som en litteraturhistorisk påstand. Fra et slikt perspektiv kunne en med redelighet argumentert for det stikk motsatte. Med tanke på den realistiske romanens dominerende posisjon, kunne en sagt at det ikke finnes en mer naturlig måte å fortelle på. Dette er også underbygget av den oppsikt og debatt som fulgte utfordringen av realismen. I 1950 gikk for eksempel Nathalie Sarraute til angrep på kritikerstaben i Paris med et essay kalt «Mistankens tidsalder», publisert i det prestisjetunge magasinet *Les Tempes Modernes*. Som hun senere ville oppsummere denne kritikken: «Kritikerne fortsatte å bedømme romaner som om ingenting hadde forandret seg siden Balzac» (Sarraute 1995: 19). Den unaturligheten Christiansens beskriver er heller eventyrets unaturlighet, og da er det ikke snakk om det *overnaturlige*, men *dramaturgien*. Eventyret er den enkleste formen for en fortelling, og som dermed, ifølge Christiansens, ligger til grunn for realistiske romaner. Det som er unaturlig er den dramatiske hendelsesstrukturer som råder i slike fortellinger. Hvordan Christiansen posisjonerer seg i forhold til denne tradisjonen diskuterte jeg nærmere i kapittel to. «OK», skriver han og i det samme anlegger han en nesten kameratslig tone og innrømmer at «livet har en egen evne til å åpenbare sammenstillinger som ikke lett lar seg avfeie som tilfeldigheter» (Christiansen 2002: 75). Videre følger en nesten poetisk anekdote: Hos en bokhandler i Paris finner han en utgave av Margurite Duras *Les Yeux bleus chevex noirs* og et postkort med fotografiet *La Prière* av Man Ray. En stund senere skal han utgi sin første roman *Hvalene i Glasgow* (hvor Rays fotografi blir beskrevet). Han kunne tenke seg å bruke fotografiet som omsalg, men da han ikke finner fotografiet slår han tanken fra seg. Flere år etter boken utkom fant han en svensk oversettelse av Duras bok, og omslaget var prydet Rays fotografi. Han avslutter anekdoten slik: «På engelsk heter det *by chance*, det er et uttrykk jeg liker» (Christiansen 2002: 76).

Christiansen setter denne anekdoten opp som et eksempel på hvordan livet er fullt av tilfeldigheter som det frister å sette sammen. Det gir muligens en følelse av skjebne, eller noe forutbestemt. Han kjøper en bok og et postkort, og senere viser det seg at nettopp de to tingene skal forenes i en svensk oversettelse. En forening han selv ville avstedkomme i sin første roman. Det virker som om det skulle ligge en slags mening i disse hendelsene, men snarere er det en helt banal sammenstilling av begivenheter. Likevel fester slike hendelser seg

i oss, og føles viktig på sitt vis, uten at en nødvendigvis kan forklare hvorfor. Hva skulle man sagt? Er det ikke underlig at et svensk forlag valgte akkurat det bildet på forsiden til en bok, et bilde og en bok jeg noen år tidligere kjøpte separat?

Det naturlige, som Christiansens beskriver, er at livet er fulle av slike løse hendelser og tilfeldigheter som vi setter i relasjon til hverandre, men som i seg selv ikke har objektiv, eller større betydning. Når slike hendelser derimot blir tillagt en overordnet mening og kan omsettes til narrative *funksjoner* blir de unaturlige og kunstige. For min egen del kan jeg huske hvordan jeg i tenårene fordypet meg i og beundret Charles Bukowskis forfatterskap. Da jeg en dag fant ut at han døde 9 mars, 1994, følte det som skjebnen: Det er samme år og dag som jeg ble født. Selvfølgelig finnes det ingen autoritet i dette unntatt min egen følelse av at dette måtte være betydningsfullt på et eller annet nivå.

Essayet «Utilfeldig» forsvarer disse ubetydelige hendelsene som i ettertid får en forbindelse. For å svare på spørsmålet om hvor vidt det er gyldig å trekke frem slike assosiasjoner man gjør seg som leser, så må svaret være at de skapes i møte med litteraturen og dermed utgjør de en del av erfaringen av det litterære uttrykk. Slagstøvlene leder assosiasjonene til støvlene som figurer i Sacrés dikt. Og da etterordet er skrevet av Christiansens kunne en nesten se for seg at sirkelen var sluttet, for alle disse forbindelsene vi lager for oss selv virker virkelig ikke tilfeldige. Uavhengig av assosiasjonenes karakter må vi anerkjenne deres eksistens og viktighet. Det er tross alt disse som settes i spill når vi leser. Jeg lar meg distrahere av forbindelsene, for om de er viktige, betyr ikke det at de er nødvendige for denne oppgaven. Jeg lar meg distrahere når jeg nå skriver. Termoskannen på arbeidsbordet presser damp mot åpningen med slikt trykk at tuten lager en konstant hvesene lyd. Stadig strekker jeg ut hånden og slipper dampen ut med et lite stønn. Like etterpå hveser den igjen.

For å vende tilbake til spennet i teksten. Det oppstår en rekke motsetninger, som mellom inne (i fjøset) og ute (i skogen). I tillegg har Lydia Erneman dårlig tid: Hun skal i et selskap. Likevel velger hun å stoppe. Det lader denne scenen med ekstra tyngde. Hun stanser ikke i veikanten og går inn skogen for å slå i hjel tid. Snarere er det en nødvendighet, noe hun må foreta seg på tross av andre forpliktelser. Ordet «Selskap» bringer en ny dimensjon inn i teksten. Dannede og kontrollerte festligheter bryter opp forestillingen om fjøs og natur. Dermed skapes to nye motsetninger. I veikanten står hun midt mellom to ulike verdener, delt mellom arbeidet med dyrene, som hun vier sin fulle tid til, og det sosiale fellesskapet av mennesker: Det dyriske og det menneskelige. Den friske luften opptrer ikke kun som et avbrekk fra fjøset, men også, kan en tenke seg, som et slags rom for å stålsette seg for den nye interaksjonen. Dette gir scenen et interessant aspekt, og åpner et rom for muligheter bare av å

være. Hun er ikke lenger på arbeidet, men hun er heller ikke i en sosial kontekst. Hun er bokstavelig talt på vei mellom de to sfærene. Det er i denne konteksten hun beveger seg inn i skogen.

Ved bredden av tjernet ble hun stående ganske urørlig, bare nå og da løftet hun hånden for å vifte vekk et insekt, og et par ganger strakte hun seg etter en øyestikker, ikke for å gripe den, snarere for å anerkjenne forbindelsen der i skumringen. To skapninger delte, om aldri så flyktig, samme tidsrom, det var virkelig ikke uten betydning. Rune (Christiansen 2017: 13)

Jeg føler krattskogens grener gripe en tøyflick og piske lett mot huden da Lydia tar seg frem til tjernet. Det er «sent om høsten». Kanskje frosten har gjort sitt inntog om nettene og en lett bris er nok til å røske ved bladene slik at de faller, og viljeløst strøs de langs bredden av tjernet, eller ender flytende på vannskorpen. I det samme aksepterer jeg et annet bilde: Skogen om høsten minner om et hus med flassende maling. Hvor faller blikket? Ser hun bladene samle seg opp i klynger ved en stamme som er brukket av og falt i vannet? Denne stammen i vannet er ikke nevnt. Dens gyldighet beror ene og alene på assosiasjonen til den spesifikke leser. Sjøen tilhører min barndom, og ordet «tjern» påkaller dermed et spesifikt minne. En sommer og et vann i indre Enebakk, og der lå det en stokk å duppet, sammen vannløpere, rumpetroll, og mudder som virret opp rundt anklene fra gjørmen på bunden. «Tjernet» muliggjør stokken. Jeg fylles opp av teksten og fyller teksten med meg selv. Jeg veksler hele tiden, lar nye inntrykk skylle innover, for så å bygge videre selv: Med andre ord: *Jeg leser*. «Sent om høsten», jeg vender tilbake, denne frasen som minner meg om frasen «[s]lutten på høsten», og en lignelse om en kald urtedrikk. Igjen vekkes det en assosiasjon til mitt indre bibliotek.

«Hele høsten er tilslutt bare en kald urtedrikk. Døde blad fra alle tresorter bløtner i regnet. Ingen gjæring, ingen produksjon av alkohol» (Ponge 1991: 19). Setningene er fra Francis Ponges *Den stumme verden* (1991). Høsten er det leddet som minner meg om setningene, men også fordi Ponge deler en lignende tilforlatelig tone med Christiansen. Det er ikke forråtningen som beskrives. Snarere er det gjennom «ingen gjæring, ingen produksjon av alkohol» en beskrivelse av stillstand. Senhøsten er et opphør, eller en slags hvile mellom to årstider. Igjen fremtrer dette rommet som et slags oppholdssted, en slags overgang, eller en tomhet mellom det som verken er høst eller vinter.

Lydia står «ganske urørlig» og inntar det jeg forstår som en stillferdig og observerende posisjon. Det er som om hun er redd for å røre ved noe, eller at en bevegelse vil avsløre hennes nærvær og forstyrre omgivelsene. Det virker som hun søker å gli inn og bli en del av

skogen. Den eneste bevegelsen som bryter denne tilstanden er når hun løfter hånden «for å vifte vekk et insekt». Insektet er skogens liv som beveger seg, det som rører seg utenfor henne. Det skaper ytterlige to sfærer: Mennesket og naturen. Likevel finnes det en krysning, et forsøk på å nærme det andre når hun strekker ut hånden etter øyestikkeren. Hun gjør det ikke for å gripe den, men for å anerkjenne forbindelsen i væren. Til tross for forskjeller fremtrer det en innsikt om at Lydia og denne skogen er av samme materialitet og av samme verden. Dette er en fundamental og eksistensiell annerkjennelse, og en virkelig fenomenologisk erfaring. Jeg ser for meg henne stå ved tjernet og gjennom håndsuttrekkelsen anerkjenne øyestikkerens eksistens og dermed sin egen.

Dette finner sted i «skumringen», nok et ord som beskriver at omgivelsene er i en overgangsfase. Solen har gått ned, men natten har enda ikke lagt seg. Selv om solen ikke kan ses, lyser den opp skyene som igjen speiler et dunkelt skjær over skogen. Lydia er verken på jobb eller i selskapet. Det er verken høst eller vinter. Det er verken dag eller natt. Disse beskrivelsene gir scenen et slags eventyrlig preg. Skumringen assosierer jeg til solnedgang og fenomenet *den grønne solstråle*. Et fenomen som inntreffer i akkurat det øyeblikket solen dupper ned under horisonten, hvor lyset, på grunn av jordens geometri, bøyes av og opptrer et øyeblikk som et grønt lys. Mange fabler er knyttet til fenomenet. Det gir scenen et skjær av mystikk. Verden opptrer som fremmed i dette øyeblikket, som noe ukjent. Det er også noe ubestemmelig i denne verden som omringer Lydia i dette øyeblikket. I og med at den hele veien beskrives som en overgang, som en mellomfase, lar den seg vanskelig kategorisere. Det skaper også et inntrykk av at den virkelige verden kommer til syne der ved tjernet. Den kan ikke beskrives med konstaterende uttrykk, den bare *er*, hvilende i seg selv.

Frasen «[o]m aldri så flyktig» forteller oss noe om at dette øyeblikket er umiddelbart og at det når som helst kan være over. Dette står i kontrast til de tidligere beskrivelsene om at Lydia står «urørlig». Det skaper nok et spenn og gir tidsbeskrivelsen en ironisk vri. Scenen virker slettes ikke flyktig, men snarere *uten* tid. Dette beror på urørligheten og på at området hun befinner seg i ligger utenfor den kjente verden. Med dette mener jeg det eventyrlige og mystiske aspektet som fremtrer fra teksten. Det er etablert at hun allerede har lite med tid. Når hun da går inn skogen, ser vi for oss at hun også etterlater tiden igjen ved veikanten. Når hun forlater bilen er hun ikke lenger på vei fra jobb til selskap. Snarere er det som om hun setter hele hverdagens forpliktelser på vent. Det er noe annet som kaller på henne, og når hun da går inn i skogen, beveger hun seg inn i det jeg er fristet til å kalle væren. I denne settingen får tiden en annen betydning. At den er flyktig kan kanskje forstås som at verden er forgjengelig, at ingenting er konstant og at alt er i bevegelse, eller og kanskje enda mer gjeldende, at et slik

øyeblikk, hvor en frir seg fra sin sosiale og økonomiske kontekst, innehar en helt egen eiendommelighet som man virkelig må dvele ved.

«Det var virkelig ikke uten betydning» er konklusjonen som fortelleren deler med leseren. Det er en snedig vending han anvender når han kommer til syne i teksten. Formuleringen har en triviell tone og skaper en tosidig ytring hvor formuleringen på den ene siden virker stillferdig og nedpå, men samtidig som noe betydningsfullt understrekes. Jeg ser for meg at fortelleren opptrer ved siden av leseren og gir et forsiktig nikk mot Lydia ved tjernet. Han er verken insisterende eller påståelig. Han argumenterer ikke for betydningen av scenen. Det er snarere som om han gjennom det lille nikket sier: Vent litt, ta inn over deg det du leser. Likevel legger han ikke beslag på lesningen. Det eneste han gjør er å understreke at det leseren er vitne til er av betydning. Formuleringen er en underdrivelse, for en kan hevde at en hver setning i en roman har en betydning, og om den ikke har det, kan en vel tenke seg at mangelen på sådan nettopp er en betydning i seg selv. Lydia ved tjernet er mer en ikke uten betydning. Scenen er viktig og står som et symbol for selve kjernen, ikke kun av romanen, men av hele forfatterskapet: Forholdet mellom mennesket og verden. På grunn av Christiansen milde stil vil likevel beskrivelsen gå de uoppmerksomme forbi. Paradoksalt nok er det nettopp derfor jeg opplever formuleringen som så tydelig i sitt budskap. Det er som om dens forsiktighet skaper en voldsom tyngde. Det man ser er flyktig, og man må gripe det før det er borte for godt. Det minner meg om autoriteten en mandala utstråler når den nøye uformes i farget sand av munkene i Tibet. Om en i et uaktsomt øyeblikk skulle miste kontroll på åndedrettet vil hele verket gå til spille. Det ligger en slik verdighet i det skjøre og midlertidige. På samme måte er Lydia ved tjernet et slik sart øyeblikk, og i metaforisk forstand trår fortelleren varsomt, den minste brå bevegelse vil ødelegge scenen. Så forsiktig som han kan, oppfordrer han leseren til å dvele ved scenen når han sier «det var virkelig ikke uten betydning».

Et rastløst fuglekvisper lød fra kjerret, tørre blader skalv i vinddragene, og overalt svalet og bølget bregner og tistler og paddeblader i døsig og uvirksomme bevegelser. Lydia bøyd seg og stakk hendene ned i vannet, de mørknet og forsvant i en grumsete sky. (Christiansen 2017: 13)

«Rastløst fuglekvisper» opplever jeg som en underlig beskrivelse. Jeg klarer ikke helt å høre det for meg. Det nærmeste jeg kommer er måker som slåss over mat, men det må sies å høre mer ut som hyl enn kvitter. Det rastløse fuglekvisperet fungerer som et oppbrudd i teksten, som om fuglene annonserer at øyeblikket er over. Rastløsheten peker mot kontrasten mellom

kvitteret og stillstanden Lydia befinner seg i. Kvitteret er sånn sett ikke rastløst i seg selv, men blir rastløst satt opp mot scenes helhet i teksten. Dette skaper bevegelse i «kjerret», et ord som tiltrekker seg oppmerksomhet og som igjen er med på å opprettholde det mytologiske aspektet i teksten. I stedet for å skrive «kratt», eller «småskogen», bruker Christiansen «kjerret». Et gammelt norrønt begrep. Det tillegger teksten noe forgangent som fjerner skogen fra samtiden og setter den inn i det mystiske som er lett å knytte til norrønt språk og mytologi.

De neste leddene i setningen fortsetter å beskrive bevegelsen som fuglekvitteret startet: «Tørre blader skalv i vinddragene». I dette leddet er vi vitne til et kjent litterært bilde, nemlig blader som *skjelver* i vinden. Dette kan nok klassifiseres som en klisjé, da en slik formulering fort kan forekomme i selv de usleste kriminalromaner. Likevel er det et flott bilde i denne konteksten. At bladene skjelver er en besjeling som tillegger scenen et kaldt og uhyggelig preg. Ordet «skalv» ledsager i så måte ordet «rastløst». Det er noe som endrer seg i dette øyeblikket, noe er over, og noe annet setter inn. Likevel ender denne setningen paradoksalt, nemlig med beskrivelsene av bregner, tistler og paddeblader som beveger seg i døsig og uvirksomme bevegelser. På den måten kan det virke som om den urolige bevegelsen munner ut i ingenting. Ordet «uvirksomt» er interessant i denne sammenhengen. Det beskrivelsen forteller oss er at bevegelsene i skogen ikke tjener til noe. Jeg forstår bevegelsen i setningen som at det finnes et oppbrudd, og at de døsig og uvirksomme bevegelsene som følger er uttrykk for at naturen igjen har lukket seg om seg selv. Erfaringsrommet som Lydia befant seg i har kommet til en slutt. Lysningen ved tjernet er ikke lenger et åpent rom for å erfare væren.

Denne lesningen styrkes av siste setning. Lydia bøyer seg ned og stikker hendene i vannet hvor «de mørknet og forsvant i en grumsete sky». Denne bevegelsen kan forstås som et siste forsøk på å trenge inn i væren. Hun foretar en aktiv bevegelse, og bryter gjennom vannskorpen i bokstavelig forstand. Men forsøket er fåfengt og ender i mørket og grums. Beskrivelsen av hva som skjer har to metaforiske lag. Den grumsete skyen er en metafor for gjørmen og mudderet i tjernet som reagerer på håndbevegelsen og settes i bevegelse på en slik måte at ligner de en grumsete sky. Det andre laget er den metaforiske potensial for hele scenen. Øyeblikket hvor væren lot seg åpenbare og erkjennes for Lydia er over. Den var der når hun strakk seg etter øyestikkeren, men når hun igjen prøver en lignende bevegelse mot vannet, er den borte. Det som møter henne er mørket og en grumsete sky. Dette kan forstås symbolsk som at verden har lukket seg om seg selv og blitt utilnærmelig.

Først og fremst på bakgrunn av at Lydia befinner seg ved et tjern, med andre ord en lysning i skogen, og i det som kan beskrives som en værens fremtreden, påkaller motivet igjen assosiasjoner til Heidegger. Hos Heidegger står *lysningen* som en beskrivelse av et rom «[...]

innenfor hvilken det værende står frem for oss, og fra hvilket det trekker seg tilbake» (Heidegger 2000: 59). Refleksjonen springer ut av en større diskusjon om kunstverkets opprinnelse og virksomhet. Væren blir sentralt i diskusjonen i den grad det handler om dets tilsynekomst i kunstverket. I vår sammenheng blir disse refleksjonene aktuelle som et forsøk på nærmere å beskrive hva som hender i scenen, altså lysningen som litterært motiv. Lysningen kan altså forstås gjennom Heidegger som et spill, en kontinuerlig avdekking og tildekning, der noe gir seg til kjenne, men også fordunkler noe annet. En setning interesserer meg særlig sammenhengen med værens spill: «Det værende avviser oss helt ned til det ene og tilsynelatende mest ubetydelige som vi har størst sjanse til å treffe på når vi ikke kan si noe annet om det værende at det er» (Heidegger 2000: 60).

Slik jeg forstår Heidegger beskriver han værens unnvikende karakter og hvordan den stadig trekker seg unna oss, eller avviser våre forsøk på å trenge inn i den. Det er først i og med at vi ikke lenger jakter, eller reflekterer, at væren kan åpenbare seg: Som å stå ved et tjern å strekke hånden ut etter øyestikker, ikke for å fange den, men bare anerkjenne forbindelsen, med andre ord kun kjenne at denne skapningen *er*. Væren viser oss helt ned til denne grunnleggende erfaringen, og først her lar den seg åpenbare. På den måten ligner erfaringsmulighetene Heidegger beskriver en del av de tankene som preger Merleau-Pontys fenomenologi.

4.2 Ensomheten

Hun reiste seg og tørket av håndflatene mot den grå kåpen, som var skitten fra før. Selv om hun hadde kåpen etter moren, brukte Lydia den som arbeidsfrakk om vinteren. Hun syntes det passet seg slik nå da moren og hun befant seg langt unna hverandre. Den skulle ikke henge i et skap som et sentimentalt kledebon, den skulle tas i bruk og slites ut. Ja, nettopp som en del av arbeidet og det hverdagslige ville hun ha morens kåpe. (Christiansen 2017: 13-14)

Denne tekstbrokken utgjør siste del av avsnittet. Kåpen opptrer som et sentralt motiv. Når hun reiser seg og tørker håndflatene mot kåpen, som må sies å være en tilbaketrekning etter at erfaringsrommet har lukket seg, påkaller plagget assosiasjoner til moren. Kåpen har hun valgt å iføre seg når hun arbeider om vinteren. Hun vil heller ta den i bruk, la den bære preg av slitasje, enn å la den henge i skapet som «et sentimentalt kledebon». *Kledebon* står som en interessant benevnelse av plagget. Igjen et forgagnet ord, lik *kjerret*, som gjør at frakken ikke bare er arvet, men den tillegges gjennom benevnelsen en nesten forhistorisk utstråling. Beskrivelsen av frakken blir en metafor for forholdet mellom moren og Lydia. Det ligger en

avstand mellom moren og datteren i frakken. Ikke bare i fysisk forstand – Dagmar Erneman bor på en liten gård nord i Sverige og Lydia bor i Norge – men også i tid. Det kan virke som om Lydia rettferdiggjør bruken av plagget i fjøset, som i så fall henter til at moren ikke hadde satt pris på å se hennes gamle kåpe under slike omstendighet. Dermed marker også frakkens tjenlighet en forskjell mellom mor og datter. Dette kommer til uttrykk i hvordan plagget går fra å være «kåpe» når den beskrives i forlengelse av moren, til å bli kalt «arbeidsfrakk». Jeg ser for meg at *kåpen* for moren var et finere plagg, noe hun iførte seg da hun ville gjøre inntrykk. Dette er en motsetning til Lydia som anvender *arbeidsfrakken* for hverdagslig bruk. Plagget synliggjør tre aspekter som skiller mor og datter: avstand, tid og tjenlighet.

Frakken fungerer som et motiv som både binder moren og datteren sammen, men som også understreker forskjeller mellom de to. Siste setning i avsnittet har likevel en forsonende tone og jeg ser for meg at Lydia bruker plagget for å overkomme avstanden mellom dem. Det er i arbeidet, i hverdagen og i det helt nære Lydia lever og virker, og det er også i denne settingen hun vil bære morens plagg. Kanskje som for å la henne ta del og være henne nær i stunder hvor de befinner seg langt fra hverandre.

Første strekket av avsnittet handler om å erfare væren. I så måte marker siste delen om kåpen et markant brudd i motivet. Etter at øyeblikket med øyestikkeren er over løftes refleksjonsnivået i teksten. Det går fra å dvele ved det helt nære, til kåpen og moren. Med andre ord sier teksten noe om stand og generasjoner samtidig som denne introduksjonen av moren setter Lydia i et annet lys. Hun er ikke lenger en som søker inn mot verden og væren, men en enslig skikkelse som står alene ved et tjern med en arvet og skitten vinterfrakk. Hun er sent ute til et selskap, hvor hun ikke kjenner mange, i et fremmed land og med en familie som befinner seg langt unna. Her er det et nesten sårt motiv som møter leseren. Teksten har tatt en helomvending fra det ømme nærværet av liv, til den ensomme traskingen i halvmørket tilbake til bilen. Det må sies å være «ensomheten» i Lydia Ernemanns liv som trer frem i denne scenen. Interessant nok er Lydia ikke ensom når hun tar innover seg skogens liv. Det først i og med at hun blir var frakken, og i forlengelsen moren, at denne ensomheten setter inn. Å være ensom betyr slettes ikke å være alene. Hun blir først ensom når hun settes i relasjon med andre mennesker. Det er ikke gjennom relasjoner og sosiale settinger hun føler seg vel og lykkelig, snarere bærer slike omstendigheter med seg en viss traus stemning som tynger henne. Dette blir videre tydelig under selskapet. Ikke slik å forstå at hun finner andres selskap som uvedkomment. Til tross for at det kan oppleves trivelig kan hun ikke unngå å føle seg utilpass. Under selskapet blir hun rammet av et nederlag jeg gjerne vil diskutere nærmere i denne sammenheng:

For første gang i sitt liv kjente hun seg alene, overlatt til seg selv, og det å bli rammet slik var virkelig ikke likt henne, hun som kunne glede seg over alskens småtteri: det milde nærværet hun fant i naturen, det nesten ikke merkbare som like fullt var pågående og levende, blant dyrene, ved et tjern i skumringen, en lysning i skogen – det rommet alle hennes ønsker. En hest som skubbet og yppet seg, det var klammeri Lydia godt kunne like. (Christiansen 2017: 14-15)

Lydia blir slått av denne innsikten da hun under selskapet trekker seg tilbake for å anvende toalettet. Selskapet virker hyggelig i seg selv. Bygdas ordfører, bønder, leger, lærere, næringslivsfolk og kunstnere har samlet seg for «[å] bygge samhold og fordragelighet[...]» (14). Likevel føler hun seg noe utilpass og klarer ikke helt å følge med i samtalene. Når hun da valgte å dra til selskapet berodde denne avgjørelsen på at hun følte at sitt fravær (hun som tross alt var nylig tilflyttet) ville vært det samme som å markere en avstand. Hun er selv oppmerksom på denne adspredelsen som gjør at hun stadig faller ut av samtaler. Det er ingen form for motvilje fra hennes side og hun tenker at hun alltid har prøvd å unngå en form for kresenhet som gjør andres prat til noe trettende (14). Til tross for selskapets udramatiske utfoldelse og tilforlatelige lystighet, rammes hun altså av ensomhet.

Avsnittet tegner opp en interessant motsetning mellom det sosiale felleskapet og livets småtterier som Lydia gleder seg over. I utgangspunktet opptrer ikke første setningen i avsnittet som en motsetning: Den fungerer som en logisk forklaring. Hun forstår ikke hvorfor hun er trist, hun som kan glede seg over alt det små og nære. Det blir likevel klart at det er en motsetning når oppramsingen av disse tingene forekommer. Det som nevnes som gedefyllt er natur og dyr. Mellommenneskelige relasjoner blir ikke nevnt. Vi ser et lignende øyeblikk som hun erfarer med kåpen til moren ved tjernet. Hun finner en voldsom glede i de stillferdige stunder i naturen, men så fort hun er satt opp mot sine medmennesker føler hun seg utilpass. Likevel fremtrer hun ikke som usosial: Gjennom hele romanen virker det som om menneskene Lydia møter har sansen for hennes behagelige lynne og manerer. En kunne kanskje sagt at hun var av den private typen. I det minste er hun ikke av typen som uten videre legger ut i det vide om sine indre følelser og konflikter. Hun er udramatisk, rasjonell og logisk og samtidig var og oppmerksom for verdens bestanddeler.

«En hest som skubbet og yppet seg, det var klammeri Lydia godt kunne like» gir oss en indikasjon på hva ubehaget kommer av. Hesten representerer en type dramatik og konflikt Lydia kan forholde seg til. Når setningen introduseres i denne konteksten uttaler den indirekte at Lydia har vanskeligere for å forholde seg til de besvær som følger relasjoner med andre. Derimot er hesten og naturen størrelser hun kan hankses med. Det er ikke slik at hun

nødvendigvis unngår mennesker, men hun lever tilbaketrukket: «Og det førte til at hun tenkte at hun selv nok var en typisk enslig kvinne, for det som opptok henne, det hun beskjeftiget seg med, det ville nok få andre stanse ved» (32). Ensomheten beror nok dette trekket ved Lydia. Hun vender seg med glede mot det helt nære, eller «alskens småtterier», og dette fokuset, eller denne begeistring, skiller henne fra de omkring henne. Likevel betyr ikke det at Lydia er ensom, romanens tittel beskriver ensomheten i Lydia Ernemans liv, ikke den *ensomme* Lydia Erneman. Hennes liv er beskrevet som en melankolsk men likevel forsonlig affære, og i likhet med resten av forfatterskapet er Lydia en skikkelse som i møte med livets lunefulle forviklinger søker tilflukt i det helt konkrete nærværet i verden.

Lydia finner seg en partner i den omreisende teaterskuespilleren Edvin. De ender etter hvert opp med å bli et par. Han flytter inn til henne og etter hvert følger det et barn. Stiftelsen av den lille familien er beskrevet i korte trekk, uten romantiske forviklinger eller utbrudd. Det gis en stille og forsonende skildring av en familie som kommer i stand:

Hver kveld kunne Edvin og Lydia se film i fred, eller de slanget seg side om side i sofaen og pratet, elsket, sovnet tett omslynget i sengen. For stakket stund overga de seg til det intime. Det inderlige i forholdet var bygget på en fortrolig innforståthet snarere enn stadige og intense utbroderinger om emosjoner og indre anliggender. (Christiansen 2017: 230)

Også i dette parforholdet er det en helt tilforlatelig eksistens som skildres. Vi møter to mennesker som nyter hverandres selskap. Igjen understrekes det hvordan de forholder seg til hverandre gjennom stillhet og gjensidig forståelse. Dette er i tråd med Lydias karakter. Det finnes ikke behov for å benevne kjærligheten som oppstår. Den utspiller seg likevel i hverdagen, gjennom handlingene, når de ser film, eller elsker. Bildet er på alle måter harmonisk, og uten spor av nedrigheten som ofte kan prege et sårbart menneske som har satt følelsene sine i spill. I forholdet er det ingen som går opp, eller fortaper seg, i hverandre. De lever ikke *sammen* i den forstand, men side om side. Det ligger en bevissthet i forholdet om at man er seg selv, og har en selvstendighet, noe som kan være både frigjørende, men også ensomt. Vi er oss selv nærmest. Lydia er ikke avhengig av en relasjon, men det byr henne heller ikke imot. Med Edvin får hun være seg selv og samtidig vinne gleden ved å dele erfaringer med et annet menneske.

Lydia var ikke av den blyge sorten. Visst kunne hun være reservert og tilbakeholden, men hun ga seg villig hen til Edvin, det var som en tjeneste som ikke kostet henne det minste, det var som å dele en neve markjordbær plukket fra en solrik skråning. (230)

Avsnittet vil kanskje vekke misnøye hos en mistroisk leser. Vi er vitne til skildringen av en kvinne som gir seg hen til en mann. Om man er av typen som vil avdekke gjemte maktstrukturer og undertrykkelse kunne man kanskje tolket disse setningene i retning av at Lydia ikke har noen særlig selvstendighet, og hvis man vil gå lenger, kunne en kanskje anklaget selve forfatteren for å fetisjere kvinnen som gir seg hen til mannen. Derimot er det av min oppfatning en raushet som skildres. Lydia kan være tilbakeholden, men dette må ikke forstås som blygsel. Hun er ikke asosial og finner tilfredsstillelse i Edvins nærvær i huset. Når de nærmer hverandre er dette uproblematisk: De gir seg villig hen, uten sjenanse eller hodebry. Det hele blir beskrevet som en tjeneste, noe hun altså villig lar han ta del i, som å dele en neve markjordbær slik at de kan erfare sødmen sammen. Similen med markjordbær skaper et barnlig og uskyldig bilde. Det hele utspiller seg virkelig uten viderverdigheter. Lydia ivaretar likevel selvstendigheten. Når de gir seg hen til hverandre er det fordi det er noe hun ønsker å dele.

Romanen har i likhet med store deler av forfatterskapet blitt godt mottatt. På smussomslaget til pocketutgaven lyser hyllesten gjennom superlativer som «vakker», «nyttelse», «sjelden skjønnhet», «ledestjerne», «eleganse» og så videre. Selv om innvendinger mot romanen er få finnes de også. Opp mot det jeg har nå har belyst av Lydias væremåte i verden, tenker jeg det er interessant å diskutere Arne Borges kommentarer i en utgave av *Vagant* fra 2016.

4.3 Harmoni som er vanskelig å svelge

Arne Borge skrev et essay om samtaleboken *Lykke og eksil* (2016) av Miriam Stendal Boulos under tittelen «Fraværet av kritikk» (2016). Borges tittel er et spill på romantittelen til en annen av Christiansens romaner *Fraværet av musikk* (2007). Borge tar for seg samtaleboken og gjør seg noen oppfatninger av Christiansens forfatterskap. Hans kritikk beror, som tittelen røper, på at Boulos ikke stiller nok kritiske spørsmål til forfatterskapet. Borge argumenterer for at forfatterskapet blir glorifisert og idealisert, uten noen større drøftelser om motsetninger og problemer innad i forfatterskapet. Videre anklager Boulos for at forfatterskapet ikke problematiseres i større litteraturhistoriske diskusjoner. På den måten kunne en sagt at Borges kritikk av *Lykke og eksil* like gjerne kunne vært gjeldende for denne analysen. Borge ville nok hevdet at jeg i liten grad har problematisert forfatterskapet opp mot horisonten av diskusjoner som har preget litteraturen i academia og i anmelderiet.

I nåden og barmhjertigheten glemmes det at litteraturen også er en kampsoner bestående av dogmatiske, rasistiske, aristokratiske, anarkistiske, revolusjonære, reaksjonære, kvinnefiendtlige, feministiske, ludditiske, økokritiske, posthumanistiske og kristne holdninger, og så videre. Alle disse motsetningene lar seg ikke oppheve friksjonsfritt i en demokratisk-humanistisk litteraturforståelse i takksigelsens tegn, slik man kan få inntrykk av her. (Borge 2016)

Denne kampsonen av ulike politiske og filosofiske felt som litteraturen har blitt gjort til gjenstand for, finner man lite av både hos Boulos og hos meg selv. For min egen del er det klart at dette valget er et helt bevisst. Det har aldri falt meg naturlig å gjøre litteraturen til gjenstand for større politiske agendaer. Det er ikke slik å forstå at jeg tar avstand fra en slik inngang til litteraturen. Snarere har jeg funnet det fruktbart å lese bøker og artikler med denne fremgangsmåten. Det handler heller om at en slik måte å lese litteraturen på er fremmed for meg som leser. Om man har den dogmatiske oppfatning at vi alle er offer for våre kulturelle betingelser kunne en si at denne fremmedheten har sitt utspring i at jeg er en hvit, heterofil mann oppfostret i et kapitalistisk samfunn. Med andre ord representerer jeg den normkulturen som ofte blir mistenkeliggjort for å opprettholde et systematisk og skjult makthierarki som undertrykker medborgere som tilhører mer marginaliserte grupper.

Mot en slik kritikk har jeg ingen innsigelser. Likevel vil jeg holde fast ved en annen grunnholdning til litteraturen og livet. Det er denne holdningen jeg har prøvd å løfte frem gjennom å skrive om dette forfatterskapet, og som jeg videre vil hevde ligger latent gjennom alle Christiansens bøker. Det jeg først vil adressere er Borges kommentar om at Christiansens litteratur er nærmest problemfri. Det er jeg dypt uenig i, og mener at kommentaren om at litteraturen oppløses i en «demokratisk-humanistisk litteraturforståelse i takksigelsens tegn» vil være å redusere alvor og kompleksiteten i romanene. For å utdype denne grunnholdning og mine motsigelser til Borge vil jeg trekke frem mer av hans argumentasjon:

Agnes og Lydia er milde og omsorgsfulle, de befinner seg jo aldri i noen pressede situasjoner! Riktignok kan de miste foreldre, bryte med kjærester og ha vansker med å nærme seg hverandre, men alt dette er elegisk og melankolsk framstilt, slik at man misunner dem krisene deres, siden de vinner eksistensiell tyngde gjennom dem [...]

Likevel er det fortsatt treffende å beskrive Christiansens romaner som avdramatiserte tilstandsbeskrivelser, og man kan spørre seg om ikke denne skrivemåten gjør det enklere å konsentrere seg om høflige gester, forsonlige og vennlige tanker. Viser vi oss ikke fra vår beste side når vi er alene, med fred i hjertet? Vil ikke den verste diktator i et slikt øyeblikk hjelpe pinnsvinet over veien? Som Alma i Vigdis Hjorths *Et norsk hus* (2014) erfarer, er det langt lettere å skrive varme ord til kjæresten sin når hun har reist vekk fra ham, enn å faktisk være god mot ham i det daglige. (Borge 2016)

Borge trekker fram en rekke interessante observasjoner om forfatterskapet, særlig om Agnes i *Krysantemum* og Lydia. Flere av beskrivelsene han kommer med er jeg enig i, men jeg finner konklusjonen svak. For det første er påstanden om at Agnes og Lydia ikke befinner seg i pressede situasjoner feil. Dette er et paradoks Borge er klar over når han selv påpeker at de «riktignok» er i slike situasjoner og blir stilt opp mot død, kjærlighetssorg og sosiale relasjoner. Borge snur egentlig i argumentasjonen, og sier at jo, de befinner seg i pressede situasjoner, men slike situasjoner mister gyldighet fordi de er fremstilt «elegisk og melankolsk». Dette synes jeg er problematisk fordi Borge egentlig snakker om stilen til Christiansen, og da er det denne som må adresseres.

Det er egentlig holdningen i Christiansens forfatterskap Borge opponerer, og det blir klart i neste avsnitt. Når Borge påpeker at til og med den verste diktator kan hjelpe et pinnsvin over veien, forstår jeg det slik at Borge indirekte sier at hans innvending mot forfatterskapet er at karakterene ikke er smålig og nedrige mennesker slik han kjenner dem, eller kan kjenne seg igjen i. Dette er for så vidt helt riktig: Karakterene i Christiansens romaner er ofte av et stillferdig lynne, og imøtegår verden med varsomhet og refleksjon på jakt etter forsoning og forståelse. Dette tenker jeg må forstås som en måte å forstå mennesket på, at det gjennom romanen ligger en slags oppfordring til hvordan en skal hanskes med denne lumske og kaotiske virksomheten vi gjenkjenner som virkelighet. Å drukne i nedrige følelser og boltre seg i våre verste sider er ikke det Christiansen oppfordrer til, men det betyr ikke at det ikke er en del av mennesket. Det eneste det sier om forfatterskapet er at det ikke er Christiansens prosjekt å undersøke slike tilstander.

Videre mistenker Borge at dette fokuset, det han kaller «skrivemåten», gjør det «enklere å konsentrere seg om høflige gester, forsonlige og vennlige tanker». Jeg usikker på hva han sikter til i denne påstanden. For det første vil jeg argumentere for at fokuset handler om å gripe menneskets forhold til tilværelsen, og det helt nære og små som omgir oss blir viktig i beskrivelsen av dette forholdet. Jeg kan ikke se at dette skal kunne oversettes til sosiale gester, eller vennlige tanker. For det andre er jeg uenig i Borges resonnement. Det virker som at sier at Christiansens skrivemåte gjør at han må, eller gjør det lett, å skrive om det forsonlige. Dette tenker jeg blir bakvendt. Som jeg i denne masteroppgaven har beskrevet, fordrer det å gripe forholdet mellom mennesket og tilværelsen et språklig uttrykk. Denne «skrivemåten» er i så fall uttrykk for et forsøk på gripe dette aspektet ved mennesket. Det er ikke noe Christiansens er fanget i som tvinger ham til å skrive om «høflige gester». For det tredje, og nå er det jeg som vil være mistenksom, får jeg inntrykk av at når Borge, gjennom å kalle skrivemåten «enklere», legger til grunn en påstand om at det å søke til det forsonende i

livet er lettere enn å skrive om det vonde. På bakgrunn av det som gis ut i samtidslitteraturen tror jeg det er helt motsatt. Min erfaring er heller at bøker med flat, vassen og ubemerkelsesverdig prosa, altså en veldig uinspirert «skrivemåte», ofte kan hente strålende anmeldelser og bli løftet frem som viktig på bakgrunn av at boken behandler et betent tema som fremstår som sterkt. Den norske forfatteren Frederik Svindland, som på mange måter prøver å skildre det harmoniske i menneskers liv, adresser nettopp denne dynamikken i et intervju med nettstedet *Boktips*:

Når man rapporterer fra mørket, gjør man seg gjerne litt uangripelig, fordi selve tematikken tvinger frem et alvor i leseren. På den måten får den som skriver mye gratis. Sorg og elendighet er i seg selv ganske slue effekter, og jeg forsøker kategorisk å holde meg unna effektgarantier i litteraturen min. Det er ikke så lett å ta gleden på alvor, derfor representerer den en større utfordring litterært. (Svindland 2019)

Svindland sin oppfatning er jeg i større grad tilbøyelig til å være enig i. Når man prøver å beskrive lyse sider og forsonende tanker i litteraturen kan dette være en større litterær utfordring. Dette er på bakgrunn av at tematikken ikke står til tjeneste. Når vi derimot «rapporterer fra mørket» kan det vi skriver være så alvorstynget at det tvinger frem autoritet og gyldighet hos leseren. Jeg vet ikke om jeg vil betegne dette som «slue effekter», men jeg er enig i at litteraturen da får mye gratis. Om vi heller skriver forut for dette aktuelle, eller det eksplisitt dystre og forferdelige, legger det et mye større press på selve språkføringen. Jeg vil påstå at en forfatter må skrive mye bedre om vedkommende skal tillegge gleden et alvor, eller som hos Rune Christiansen, gi tilforlatelige og udramatiske menneskeskjebner eksistensiell tyngde.

Når Borge trekker inn Alma fra *Et norsk hus* (utover at Vigdis Hjort også er samtidsforfatter ser jeg ikke at de to forfatterne har mye til felles, verken i stil eller tematikk), er det for å uttrykke at det er lettere å skrive kjærlige ord til kjæresten, enn å følge disse opp med handling. Denne analogien kan sikkert være gjenkjennelige for mange, men jeg tror det er vanskeligere å skrive givende om et varmt kjærlighetsforhold enn å beskrive det turbulente i en slik relasjon. Slik sett mener jeg analogien blir malplassert.

Ambisjonen min med denne analysen er å kaste lys over noen aspekter ved Rune Christiansen sitt forfatterskap. Først og fremst har det gått ut på å gripe hvordan han skildrer forholdet mellom mennesket og verden. Jeg har valgt ikke å konfrontere bøkene jeg har behandlet med større politiske linjer og tankegods. Snarere har jeg prøvd å møte litteraturen med åpenhet og nysgjerrighet. Fundamentet for lesningen er meg selv som lesende subjekt, og dette har jeg vært åpen om. Riktignok har jeg tenkt i forlengelse av og med andre forfattere og

tenkere, men dette utvalget beror også på at de finnes i mitt indre bibliotek. De utgjør ressursene jeg har til rådighet i møte med litteraturen og livet. Dette baserer seg, som jeg kort diskuterte innledningsvis, på min holdning om at vårt subjekt er det vi i bunn og grunn leser med, og at det å dempe subjektet, eller formulere lesningen vår i en formalia som skulle tilsi noe annet, fremstår som noe tilgjort. For igjen å låne noen setninger fra Roland Barthes:

The principle is a general one: the subject is not to be repressed – whatever the risk of subjectivity. [...] Better the illusion of subjectivity than the impostures of objectivity. Better the Imaginary of the Subject than its censorship. (Barthes 2011: 3)

Ordene beskriver godt min innstilling til det å skrive om litteratur, både som leser og som forfatter. Det er klart at det ligger en illusjon om subjektivitet her, men i likhet med Barthes foretrekker jeg denne fremfor illusjonen om objektivitet slik man innenfor en litteraturhistorisk kontekst, perfeksjonert av filologien, vil forfekte. Det er bedre med drømmen om subjektet, enn å mistenke det, som en slags mistankens hermeneutikk. Til syvende og sist gjør vi våre valg, og dette valget sier noe om hvordan vi vil belyse, tenke og reflektere – både med og om – litteraturen. For dette bør vel være vår eneste eksistensberettigelse som litteraturvitere?

Dette er mitt svar til Borges kritikk (som jeg har gjort til en kritikk av min egen lesning) for hvorfor de større litteraturdiskusjonene ikke er inkludert. Videre vil jeg understreke at Christiansens litteratur heller ikke er så «enkel» eller forsonende som Borge vil ha det til, verken i tema eller i stil, og at det ligger et dypt eksistensialistisk alvor i bøkene, som slettes ikke kan bagatelliseres som høflige gester. Et sted i *Romankunsten* (2012) skriver Milan Kundera om sin forestilling om romanens eksistensgrunnlag. I begeistring for Husserls tanker om fenomenologi og sin uro over menneskets værens-glemsel skriver Kundera at romanens eneste objekt er å holde livets verden belyst og strebe imot værens uteglemmelse, som i høyere grad er en fare for samtiden enn fortiden (Kundera 2017: 22). Dette tenker jeg kan stå som et refreng for Christiansens forfatterskap. Det viser gjentatte forsøk på å kaste lys over de små forgreininger og hendelser som utgjør et liv. Det er ingenting storslått ved det, ingen dramatik, ingen lange utbroderinger av psykologi eller indre og ytre intriger. Forfatterskapet er kanskje en påminnelse om hvor små vi mennesker er i det store bildet, og det eneste som er sikkert er at den eneste måten vi kan finne et anker i verden er å opparbeide en glede og forsoning over det som utgjør en hverdag. Som Kundera skriver er kanskje dette fokuset viktigere nå enn noensinne. For det må sies å være lett å drukne i alle mulige ubetydelige banaliteter. Det kan være lett å la seg fortape i sine små nedrigheter og følelser,

sine fortvilelser og sorger. Om Christiansen kan fortelle oss noe om verden, må det være at det å dvele ved disse ikke nødvendigvis munner ut i noe.

Likevel er fokuset han retter i bøkene slettes ikke lett å adaptere. Selv kan jeg kjenne, som mange andre, den stadige fortvilelsen over å være til. Den har mange former, og kan være alt fra trettheten som inntreffer etter for eksempel å ha brukt en lang dag med en bok, eller selv skrevet, for så befinne seg mellom butikkhyllene hvor jeg tvilrådig kan stå med to ulike suppeposer i hendene ute av stand til å ta et valg. I det samme kan en følelse av fortapelse og meningsløshet slå inn med slik kraft at de siste anstrengelser utspilles for å holde tilbake sorgen. Når jeg da haster tomhendt ut i det traurige høstværet er sorgen total. I møte med dette livet utgjør Christiansens litteratur en trøst. Det er som om han minner oss på at disse hverdagslige forpliktelsene har en egen verdi. Ved å rette oppmerksomhet mot dette, mot butikkhyllenes farger og skrål, mot høstværets sure bris, kan vi finne glede, en glede av å i det hele tatt være til. Det er kanskje når vi innser hvor små vi er, og dermed at tristessene er av samme art, at vi kan innta en posisjon hvor det er mulig å forsone seg med den tilværelsen man er en del av. Det handler ikke om å se innover mot seg selv, men å se utover, mot de andre, mot skyene og gatene, glasskårene i rennesteinene, på en gammel volvo, eller en markise som flagerer faretruende i vinden. Dette er livet. Det er her vi må skape en forbindelse.

5 Avsluttende ord

Jeg vil avslutte denne teksten med et dikt fra samlingen *etter alltid* (1999):

I den gjengrodde hagen (som ligger klemt mellom to parallelle murvegger) står det et morkent frukttre som gir skygge til en liten balkong ingen lenger bruker: Muren er avskalla og full av sprekker og enkelte steder på de svarte smijernssprinklene har rusta spist seg så dypt inn at hvis man sparker borti eller lener seg mot rekkverket vil det gi etter like lett som en av de tørre greinene på det samme frukttreet som gir balkongen skygge. (Christiansen 1999: 16)

I raske steg skisserer prosadiktet et bilde av en gjengrodd hage og et morkent frukttre. Det virker å være et oversett og glemt sted, bortgjemt og klemt mellom to murvegger. Balkongen tas ikke lenger i bruk, og denne informasjonen retter oppmerksomheten mot fraværet av mennesker. Tingene er diktets motiv: hage, murvegg, rekkverk, balkong og greiner. Diktet har en sirkulær bevegelse som starter med frukttreet i hagen, videre til balkongen og så tilbake til frukttre igjen. Smijernssprinklene settes i relasjon med de tørre kvistene på frukttre. Det sier noe om at de begge er av samme materialet. Forfallet i hagen gjelder balkongen så vel som murveggen.

I seg selv er dette diktet inneklemt (en tekstbrokk mellom andre tekster). En kan se for seg at en leser diktet på samme måte som når man haster gatelangs i byen og kaster et blikk mellom to bygninger. Der står frukttre som har vokst skeivt i den trange skyggefulle hagen. Slik stanser man opp for en kort stund og lar blikket gli fra treet, til balkongen og greinene. Stort mer er det ikke å si om hagen, og igjen er vi vitne til den grunnleggende holdningen i Christiansens forfatterskap. Nemlig å se verden i dens mest oversette, hverdagslige og ubetydelige fremtreden.

I diktet fra *etter alltid* er det som om Christiansen verken gjør mer eller mindre enn å løfte frem en gjengrodd hage, ikke for å utsi noen dom, eller gjøre den symbol for noe større, det er kun for å vise de små finurlighetene som omgir oss. På samme måte kan jeg tenke at dette må være en fin måte å skrive om litteratur. Når jeg velger å kalle dette kapittelet *avsluttende ord*, fremfor *konklusjon*, er dette fordi jeg vil styre unna fraser som legger begrensning for romanene som ligger til grunn for analysen. Jeg vil ikke komme med overgripende konklusjoner, men la meg, i Christiansens ånd, i korte trekk løfte frem de finurligheter og interessante aspekter som har engasjert denne analysen.

I analysen har jeg bestrebet meg på å imøtegå Christiansens litteratur på dens premisser. Med andre ord har jeg foreslått en lesemodus for tekstmaterialet. I den forlengelse

har jeg forfektet Carl Hambros råd fra innledningen til *Historie* av Claude Simon, tatt til orde for en lesning som følger sansenes logikk, og hvordan dette kan forstås som et forsøk på å dvele i de enkelte scener teksten åpner og i den verden som kommer til syne.

Erfaringen av tilværelsen er den røde tråen gjennom analysen, og gjennom den har jeg i tre kapitler løftet frem hvordan tilværelsen gir seg til kjenne hos den litterære karakterens erfaring, i karakteren som *leser* og i meg selv som leser av det litterære uttrykk.

Gjennom Merleau-Pontys fenomenologi la jeg grunnlaget for hva og hvordan vi kan forstå «erfaring». Under denne refleksjonen ble det viktig å nyansere og diskutere forutsetninger og forskjeller mellom en erfaring av verden, og en erfaring av litteratur som innebærer en estetisk erfaring. Her tok jeg til orde for at en kan tenke seg at det var mulig med en fenomenologisk erfaring av det litterære uttrykk. I kapittel tre gikk jeg inn i en språklig lek for å illustrere dette, hvor jeg ikke kun har skrevet om, men også skrevet med og utfra Christiansens tekst i et forsøk på nedtegne min egen erfaring av teksten.

Med fenomenologi og erfaringen som bakgrunn har jeg diskutert ulike aspekter ved forfatterskapet som knytter seg til og spenner opp mot dette grunnlaget. For det første har jeg gjennom Žižek diskutert hvordan en forelskelse kan påvirke erfaringens karakter, forstyrre den, gi den nye rom, men også bryte den ned. Videre har vi sett hvordan forelskelsen opptrer som en sentralt mellommenneskelig tema, den påvirker åpenbart ikke kun hvordan en opplever verden, men også hvordan vi erfarer hverandre. I slutten av første kapittel diskuterte jeg hvordan forelskelsen knyttet seg til aktiviteten å lese. Gjennom Badiou tok jeg denne diskusjonen videre i andre kapittel og diskutere forelskelsen mellom Carla og Agnes. Her diskuterte jeg hvordan både forelskelse og lesning begge åpner muligheten for en ny erfaring av verden. Jeg satte de to elementene opp mot hverandre for å diskutere det kollektive aspektet ved erfaringen.

Gjennom å drøfte hvordan forfatterskapet forholder seg til tilværelsen, og hvordan de tre romanene på ulik vis skildrer erfaringen, har jeg i forlengelse diskutert stil, menneskesyn, filosofi og poetikk. Dermed håper jeg at kritikernes hyllest lar seg bedre forstå, og jeg har vist, etter min mening, hvorfor dette særegne forfatterskapet definitivt fortjener en plass i videre litteraturstudier.

Da dette er de siste ordene i analysen, la meg gjøre en lignende sirkulær bevegelse som det innledende diktet og vende helt tilbake til tittelsiden. *Tilværelsens stillferdige ekstase* er den tittel jeg har gitt denne teksten. Den kan muligens ved første inntrykk virke som noe voldsomt og maniert. Likevel er det klart at det er nettopp en stillferdig ekstase over tilværelsen som ligger til grunn i alle disse tre bøkene, og i forlengelse (selv om dette ikke er

illustrert i denne teksten) Christiansens forfatterskap. Det er en paradoksal tittel som setter sammen to motsetninger, *stillferdig* og *ekstase*. Denne motsetningen har jeg løftet frem i forfatterskapet: Henrykkelsen over livets enkle bestanddeler, hverdagslige hendelser og små øyeblikk. De fleste ville forfektet at det er ingenting storslått ved de livene Christiansen skildrer, og flere ville sikkert slite med å beskrive hva bøkene handler om. Det finnes ingen brennaktuelle temaer, eller viktige samfunnsspørsmål som dagspressen kan kaste seg over.

Jeg er den første til å vie Rune Christiansen et helt forskningsarbeid. Dette innebærer for det første at jeg ikke har hatt mange kvalifiserte lesninger å konsultere. For det andre kjenner jeg på ansvaret jeg har påtatt meg ved å stake ut kursen for en forskningstradisjon som vi forhåpentligvis vil se mer av. Når det er sagt opplever jeg at lesningen, og pennen den er ført i, står til analyseobjektet.

Lesningene i analysen ligner ofte parafraaser. Gjennomgående har jeg bygget ut tekstene, fremfor å abstrahere. Jeg har tilskrevet tekstene assosiasjoner og annen litteratur som settes i spill i møte med det lesende subjekt. Motviljen mot abstraksjon og metafysiske bevegelser ligger i den egenskapen ved abstraksjoner at de ikke er dirkede tilgjengelige for oss. Narratologien, for eksempel, viser hvordan strukturalistiske sammenligninger ikke kan sette i spill materialet slik det foreligger i sin helhet. Abstraksjoner er nyttige fordi de beskriver slektskap, men det blir da viktig å understreke at en abstraksjon ikke kan gi en komplett beskrivelse av fortellingene som sammenlignes uten at det blir snakk om to helt identiske fortellinger. Vi må derfor velge og fremfor alt velge bort når vi abstraherer. Det gjelder for Claude Lévi-Strauss som bruker tematiske opposisjoner som sammenligningsredskap, for Vladimir Propp som oppstiller en fast rekkefølge av funksjoner på en tidslinje, og det gjelder for Charles Bremond som identifiserer sekvenser med logiske stadier som enhver funksjon i en fortelling må gjennomgå (Rimmon- Kenan 2002: 11–12, 20–21, 22–23). Det at disse systemene vektlegger ulike deler av fortellinger er tegn på at noe entydig forhold mellom to fortellinger (som helheter) ikke finnes, med mindre de da er helt like. Når jeg har skrevet om Rune Christiansen har jeg nettopp prøvd ikke å sammenligne den med noe, en ideologi eller filosofi. Jeg har prøvd å unngå å kategorisere ham, og dette speiles i stilen lesningene i ført i. Heller enn å redusere har jeg pakket ut tekstene jeg har dykket ned i. Jeg har dvelt i de tablåer teksten åpner for og grepet de erfaringene som igangsettes, heller enn å systematisere dem.

6 Litteraturliste

Primærverk

- Christiansen, Rune. 1990. *Hvalene i Glasgow*. Oslo: Oktober
- Christiansen, Rune. 2010. *Krysantemum*. Oslo: Oktober
- Christiansen, Rune. 2017. *Ensomheten i Lydia Ernemans liv*. Oslo: Oktober

Andre verk av Rune Christiansen

- Christiansen, Rune, 1999. *Etter alltid*. Oslo: Oktober
- Christiansen, Rune. 2002. *Om morgenen den 25. februar 1848*. Oslo: Oktober

Sekundærlitteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2004. «Frå fabrikk til kyrkjegarden: dikt, poetikk og fenomenologi hos Rune Christiansen», *Norsk litterær årbok*. Oslo: Samlaget s. 187-202
- Badiou, Alain, 2012. *In Praise of Love* [fran. orig. 2009]. Overs. Peter Bush. London: Serpent's Tail
- Barthes, Roland. 1989. «Forelesning» [fran. orig. 1977]. Overs. Karin Gundersen. *Roland Barthes – Etapper i fransk avantgardeteori 1950-1980*. Oslo: Universitetsforlaget s. 79- 100
- Barthes, Roland. 1996. *Japan – Tegnenes rike* [fran. orig. 1970]. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo: Pax
- Barthes, Roland. 2011. *The Preparation of the Novel* [fran. orig. 1978/80]. Overs. Kate Briggs. New York: Columbia University Press
- Borge, Arne. 2016. «Fraværet av kritikk», *Vagant*. Hentet fra: <http://www.vagant.no/fravaeret-av-kritikk/>, lest 29.09.2019
- Boulos, Miriam Stendal. 2016. *Lykke og eksil*. Oslo: Oktober
- Calvino, Italo. 2009. *Why Read the Classics* [ital. orig. 1991]. Overs. Martin McLaughin. London: Penguin
- Faldbakken, Knut. 2007. «En fryd å lese». *VG* 28.10.2007. Oslo. Hentet

- fra <http://web.retrieverinfo.com.ezproxy.uio.no/services/archive/displayDocument?documentId=0200192007102802389837&serviceId=2>. Lest 11.10.2019
- Faldbakken, Knut. 2003. «Sammenlappet liv», *VG*, 17.10.03. Oslo. Hentet fra <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/dddJWO/sammenlappet-liv>. Lest 11.10.2019
- Fitzgerald, F. Scott. 2004. *The Great Gatsby*. New York: Scribner
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse* [tysk. orig. 1935/36]. Overs. Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax
- Hverven, Tom Egil. 2014. «Nær perfektjon», *Klassekampen* 30.08.2014. Oslo. Hentet fra <http://web.retrieverinfo.com.ezproxy.uio.no/services/archive/displayDocument?documentId=05501020140830164235&serviceId=2>. Lest 11.10.2019
- Kawabata, Yasunari. 1969. *Kyoto eller De unge elskende i den gamle keiserby* [jap. Orig 1962]. Overs. Inger Inadomi. Oslo: Gyldendal
- Krøger, Cathrine. 2007. «Klassklar og dunkel», *Dagbladet*. 10.09.2007. Oslo. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/glassklar-og-dunkel/66379433>. Lest 11.10.2019
- Krøger, Cathrine. 2009. «Srpåket er som fløyel», *Dagbladet* 14.09.2009. Oslo. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/spraket-er-som-floyel/65125579>. Lest 11.10.2019
- Kundera, Milan. 2017. *Romankunsten* [fran. orig. 1986]. Overs. Kjell Olaf Jensen. Oslo: Cappelen Dam
- Le Clézio, Jean-Marie Gustav. 2008. *Den materielle ekstase* [fran. orig. 1967]. Overs. Leif Tufte. Oslo: Cappelen Damm
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Øyet og åndet* [fran. orig. 1964]. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo: Pax
- Olof Lagercrantz. 2010. *Om kunsten å lese og skrive* [sven. orig. 1985]. Overs. Jan M. Claussen. Oslo: Bokvennen
- Perec, Georges. 1996. *Livet bruksanvisning* [fran. orig. 1978]. Overs. Truls Winther. Oslo: Gyldendal
- Ponge, Francis. 1991. *Den stumme verden* [fran. orig. 1941/61/66/76]. Overs. Einar Eggen. Oslo: Gyldendal
- Proust, Marcel. 2009. «Lesningens verden» [fran. orig. 1905], *Om lesning – to litteraturhistoriske essays*. Overs. Anne-Lisa Amadou. Oslo: Villanden s. 7-29
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative fiction : contemporary poetics*. London: Routledge
- Robbe-Grillet, Alain. 1971. *For en ny roman* [fran. orig. 1963]. Overs. John Kristian Sanaker. Oslo: Cappelen

- Sacré, James. 2009. *Figurer som rører seg litt* [fran. orig. 1978]. Overs. Tom Lotherington. Oslo: Oktober
- Sarraute, Nathalie. 1995. *Mistankens tidsalder* [fran. orig. 1956]. Overs. Bente Christensen. Oslo: Bokvennen
- Selboe, Tone. 2018. *Leselyst – Om bøker, liv og litteratur*. Oslo: Kagge
- Simon, Claude. 1968. *Historie* [fran. orig. 1967]. Overs. Carl Hambro. Oslo: Aschehoug
- Straume, Anne Cathrine. 2009. «Krysantemum». *NRK Kulturnytt* 5.10.2009. Oslo. Hentet fra: <https://www.nrk.no/kultur/bok/krysantemum-1.6801195>. Lest 11.10.2019
- Stubberud, Tore. 1972. *Det litterære uttrykk – en studie i Merleau-Pontys fenomenologi*. Oslo: Tanum
- Svindland, Frederik. 2018. *Frederik Svindland fortsetter å skrive om harmoni i sin nye bok*. Hentet fra: <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/frederik-svindland-fortsetter-a-skrive-om-harmoni-i-sin-nye-bok/>, lest 29.09.19
- Tønseth, Jan Jakob. 1996. «Nær stillheten». *Dagbladet*, 09.07.1996. Oslo. Hentet fra <http://web.retrieverinfo.com.ezproxy.uio.no/services/archive/displayDocument?documentId=055007199607090097&serviceId=2>. Lest 11.10.2019
- Žižek, Slavoj. 2014. *Event*. London: Penguin