

# Den ensomme forfatteren

En analyse av ensomhetsmotivet i Rune Christiansens *Intimiteten* (2003) og *Fraværet av musikk* (2007)

**Knut Andreas Haugstad**

Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet  
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultet





**Den ensomme forfatteren**  
**En analyse av ensomhetsmotivet i Rune Christiansens *Intimiteten***  
**(2003) og *Fraværet av musikk* (2007)**

© Knut Andreas Haugstad

2022

Den ensomme forfatteren. En analyse av ensomhetsmotivet i Rune Christiansens *Intimiteten* (2003) og *Fraværet av musikk* (2007)

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

I denne masteroppgaven tar jeg for meg en analyse av Rune Christiansens romaner *Intimiteten* fra 2003 og *Fraværet av musikk* fra 2007. I min lesning er hovedmotivet hovedkarakterenes ensomhet som forfattere. Med utgangspunkt i at ensomhet er en følelse av å være isolert fra et sosialt fellesskap, foretar jeg meg en nærlesning av sentrale episoder fra romanene der hovedkarakterenes opplevelse av distanse eller nærhet til omverdenen virker inn på deres selvforståelse som sosiale vesener. Videre identifiserer jeg noen av romanens litterære selvhenvisninger og redegjør for måten tekstene kommenterer nærhet-og-distanse motivet. Den overordnede undersøkelsen presiseres i følgende problemstilling: *Hvilken rolle spiller ensomhet for hovedkarakterenes opplevelse av seg selv og omverden, og på hvilken måte kommenterer Intimiteten og Fraværet av musikk ensomhetens betydning for tilblivelsen av seg selv som skjønnlitterære romaner?*

I analysen benytter jeg meg hovedsakelig av Maurice Merleau-Pontys *Kroppens fenomenologi*. Dette perspektivet åpner for min undersøkelse av måten ensomheten kommer til uttrykk i disse romanene. Jeg argumenterer for at Merleau-Pontys tenkning omkring kropp og erfaring kan belyse måten *Intimiteten* presenterer hovedkarakterens tap av kontroll over hans egen kropp og identitet, og *Fraværet av musikk*s skildringer av tapet av jegets far, som etter hans død viser seg for jeget som fysisk skikkelse. Jeg supplerer analysen med bidrag fra psykologi, filosofi og affektiv narratologi, der ensomhet tas opp som tema av henholdsvis Keith Oatley, Lars Fr. H. Svendsen og Patrick Colm Hogan.

Jeg finner at Christiansen opphever dikotomien mellom å være del av et sosialt fellesskap og å føle på ensomhet. Samtidig presenterer han ensomhet som en ønskelig opplevelse, og romanene bryter med konvensjonelle forestillinger om at ensomhet er en negativ følelsesmessig respons på sosial abstinens. Jeg finner videre at hovedkarakterene fremstår som litterære avspeilinger av forfatteren, og det tradisjonelle skillet mellom hovedkarakter, forteller og forfatter utfordres. Romanenes henvisninger til sine estetiske kvaliteter som skjønnlitteratur kan forstås som forfatterens kommentarer til sitt eget verk. På den annen side opplever jeg at romanene insisterer på å opprettholde en distanse mellom hovedkarakterene og forfatteren. Jeg konkluderer med at romanenes mange henvisninger til malerkunst, film litteratur, samt til seg selv som skjønnlitterære produkter, danner et særegent litterært univers som både viser en distanse og en nærhet til virkeligheten, og romanene tematiserer ensomhet som et premiss for skapelsen av seg selv som skjønnlitterære verk.



## **Forord**

Stor takk til mine veiledere Per Thomas Andersen og Øystein Tvede for all hjelp under arbeidet med dette prosjektet. Jeg setter stor pris på deres inspirerende samtaler, verdifulle innspill og tålmodige gjennomlesninger.

Takk til mine foreldre Kari og Erik, besteforeldre Eldbjørg og Knut, og min gudmor Aud-Kari, for all støtte gjennom årene mine som student. Deres oppmuntringer og bidrag er uten sidestykke, og jeg er svært takknemlig. Til slutt vil jeg takke min samboer Marte, som i større eller mindre grad har vært i et avstandsforhold de siste månedene, men som trofast stiller med kaffe på morgenen og fine samtaler på kveldene.

Knut Andreas Haugstad

Oslo, juni 2022

For den som skriver må det altid være en afstand til andre.  
En ensomhet. Det er forfatterens ensomhet, skriftens ensomhet.  
Marguerite Duras



# Innhold

<b>1. Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1. Problemstilling og hovedmålsetting .....	1
1.2. Oppgavens framgangsmåte.....	2
1.3. Rune Christiansen.....	3
1.4. Intimiteten og Fraværet av musikk .....	4
1.5. Tidligere lesninger .....	5
1.6. Klarlegging av forskningsfelt .....	5
1.6.1. Populariseringen av det fenomenologiske perspektivet .....	6
<b>2. Teori</b> .....	<b>8</b>
2.1. Fenomenologi .....	8
2.2. Kroppsfenomenologi .....	9
2.3. Intensjonalitet og uttrykk.....	10
2.4. Den intensjonelle bue .....	11
2.5. Persepsjon og det litterære uttrykk .....	11
<b>3. Nærhet og distanse i <i>Intimiteten og Fraværet av musikk</i></b> .....	<b>13</b>
3.1. Kroppens nære relasjon til tingene .....	13
3.2. Bilulykken og brutt kommunikasjon .....	15
3.3. Seksualitet og distanse.....	17
3.3.1. Familielivets paradoksale ensomhetsfølelse.....	18
3.3.2. Christiansens særegne ensomhet .....	20
3.3.3. Seksualitet og lengsel .....	21
3.4. Gestens tvetydige språk .....	25
<b>4. Metafiktive romaner?</b> .....	<b>27</b>
4.1. Kort om metafiksjon .....	27
4.2. Intertekstualitet som grunnlag for erfaring .....	28
4.3. Intertekstualitet og (u)bevisst distansering .....	31
4.4. Speilfortellingen .....	32
4.4.1. Sammendrag av speilfortellingen .....	33
4.4.2. Fotografens reise.....	34
4.4.3. Astronautens reise.....	36
4.5. Litterær selvhenviing og ensomhet .....	39
4.5.1. Metaspråklig og -tekstlig selvhenviing .....	44
4.6. Romanene i verden .....	45
<b>5. Oppsummering og avsluttende refleksjoner</b> .....	<b>48</b>
<b>Litteratur</b> .....	<b>50</b>

# 1. Innledning

*Intimiteten* (2003) og *Fraværet av musikk* (2007) er den fjerde og femte romanen til den norske forfatteren Rune Christiansen (f.1963). Det litterære universet Christiansen skriver frem i romanene er nedtonet. I det hele kan en vanskelig hevde at Christiansen skriver om spektakulære hendelser. Heller er det hverdagens enkle drama forfatteren skildrer i diktsamlingene og romanene sine. Jeg oppdaget at den akademiske forskningen på Christiansen var begrenset til å hovedsakelig undersøke poesien hans og at det ikke fantes noen nevneverdig akademisk forskning på de to romanene jeg fant mest interessante, *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*. Da sto det klart for meg at jeg ville skrive om disse romanene i min masteroppgave.

Litteraturviter Arne Borge skriver i artikkelen «Fraværet av kritikk» i *Vagant* at «Appellen i Christiansens romaner ligger nettopp i hvor forførende denne ensomheten er, hvilken rikdom man kan finne i å skjerme seg for andre» (2016). I viss grad er jeg av samme oppfatning som Borge. Mitt forbehold er at det blir i overkant begrensende å trekke frem kun én appell i et forfatterskap som til dags dato har vart over 36 år. I den grad det er snakk om *drivkraft* i Christiansens romaner, synes fremdriften i stor grad å stamme fra hans språkbruk og hovedkarakterenes gjennomgående ensomhetstilstand. Det fins ingen tidligere akademiske undersøkelser av ensomhetens plass i romanene til Christiansen.

Måten Christiansen skildrer eksistensen i romanene synes på samme tid å være preget av nærhet og distanse. Romanenes hovedkarakterer har til felles at de står i et ambivalent forhold til verden. Forholdet mellom kroppen, persepsjonen, tiden og rommet destabiliseres, og det blir vanskelig å skille individet fra verdenen og ytre hendelser fra indre opplevelser av hendelsene. Leserens forståelse av hvordan mennesket eksisterer i verden på som sosialt vesen blir da utfordret, og dette er temaer som samsvarer med sentrale ideer fra den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys (1908–1961) tenkning omkring kropp og erfaring.

## 1.1. Problemstilling og hovedmålsetting

Målet mitt for denne oppgaven er å undersøke måten ensomhet preger de hovedkarakterenes måte å være i verden på i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*.<sup>1</sup> Romanene kan leses som metalitterære romaner, altså som romaner som selv speiler prosessen ved å skape en roman.

---

<sup>1</sup> Jeg har valgt å utelukke den av Christiansens romaner som virker mest nærliggende mitt arbeid: *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014). Sofus Greni tar for seg en lengre analyse av romanen i sin masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, *Tilværelsens stillferdige ekstase* fra 2019.

Samtidig ligger romanene tett opp mot virkelighetslitteraturen, og de hovedkarakterene representerer i viss grad forfatteren selv. Det syntes at Christiansen har med sin nyeste diktsamling *Jeg går i sorg* fra 2022, tatt det steget at han produserer litteratur der jeget i verket eksplisitt speiler ham selv, og de romanene jeg utforsker får da fornyet aktualitet.<sup>2</sup>

Hovedkarakterene speiler forfatteren i spørsmål som alder, kjønn, profesjon, historie og litterære referanser. Likhetene er så påfallende at de åpner for at en analyse av måten ensomhet og historier presenteres i romanene, vil kunne gi innsikter i den poetikken Christiansen skriver frem i de to første romanene etter han i stor grad forlot lyrikken til fordel for romanen. Problemstillingen jeg vil forsøke å svare på er todelt: *Hvilken rolle spiller ensomhet for hovedkarakterenes opplevelse av seg selv og omverden, og på hvilken måte kommenterer Intimiteten og Fraværet av musikk ensomhetens betydning for tilblivelsen av seg selv som skjønnlitterære romaner?*

## 1.2. Oppgavens framgangsmåte

I den første analysedelen i oppgaven undersøker jeg ensomhetsmotivet ved å ta for meg et par sentrale episoder i hver av romanene som belyser mitt valg av motiv for studien. Jeg vil presentere måten hovedkarakterenes opplevelse av å være i et nært eller distansert forhold til omverden kommer til uttrykk i skildringene av deres hverdag. I analysens andre del vil jeg rette undersøkelsen mot refleksjoner der hovedkarakterene reflekterer over det å være et lesende og skrivende menneske og utdrag der romanene kommenterer sin egen status som litterært produkt. Jeg vil med andre ord undersøke hvordan Christiansen skildrer ensomhetens betydning i skapelsesprosessen av et litterært verk.

Jeg opplever at *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* i stor grad er like hverandre når det gjelder hovedkarakterer, tematikk og de innsiktene som springer ut fra tekstens mange drøftinger. Romanene fremstår som *variasjoner* rundt den samme distanse-nærhet-tematikken. Derfor vil jeg behandle romanene som to perspektiver på de samme erfaringene hovedkarakterene opplever: *Intimiteten* representerer et perspektiv som stammer fra en skadet kropp, mens *Fraværet av musikk* vil representere det «friske» legemes perspektiv. Denne inndelingen er i og for seg kunstig, men Merleau-Ponty har strukturert *Kroppens fenomenologi* ut fra en slik frisk-syk-dikotomi, der hans forståelse av måten kroppen bebor verden på presenteres gjennom dette doble perspektivet.

---

<sup>2</sup> *Jeg går i sorg* kom ut etter jeg hadde påbegynt arbeidet med romanene, så denne fornyede aktualiteten av *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* var et sammentreff.

### 1.3. Rune Christiansen

Rune Christiansen er forfatter, redaktør for Oktobers gjendiktningsserie og fagansvarlig ved Forfatterlinja i Bø. Han debuterte som poet i 1986 med boken *Hvor toget forlater havet*, og han gav ut sin siste diktsamling, *Jeg går i sorg* i 2022. I tillegg til sin lyriske produksjon, som til dags dato består av tolv diktsamlinger, har han gitt ut ti romaner, en barnebok og en essaysamling. I tillegg har han gjendiktet fransk poesi til norsk, og bøkene hans blir stadig oversatt og lest i andre land. Ved siden av sin jobb som fagansvarlig ved Forfatterlinja i Bø ved USN, jobber Christiansen som redaktør for Forlaget Oktobers gjendiktningsserie, med til nå 31 utgivelser av oversatt samtidspoesi. Christiansen ble i 2019 utnevnt til *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* i Frankrike («Ridder av Ordenen for Kunst og Litteratur») nettopp på bakgrunn av forlagsarbeidet i Oktobers gjendiktningsserie, der han gjennom 20 år har jobbet for å introdusere fransk poesi til norske lesere. Christiansen har også vunnet flere litterære priser. Blant annet ble han tildelt Oktoberprisen i 1994, Halldis Moren Vesaas-prisen i 1996, Språklig samlings litteraturpris i 1998, Dobloug-prisen i 2003, Osloprisen i 2007 for *Fraværet av musikk*, Riksmålsforbundets litteraturpris i 2009, Brageprisen i 2014 og Gyldendalprisen i 2015.

I et essay fra essay- og notatsamlingen *Om morgenen den 25. februar 1848* med tittelen «På jorden» skriver Christiansen om den franske filmskaperen Robert Bresson. Der utdyper han sin plassering innenfor en realistisk litteraturtradisjon:

Man kan si at alt jeg gjør som forfatter bunner i et grunnleggende behov for utforskning. Jeg har rett og slett glede av å se hvordan språket oppfører seg, hvilke muligheter som ligger i det når det presses mot en helt konkret virkelighet: Mot personer, objekter, landskaper osv., hvilke egenskaper språket besitter som formidler av menneskelige tilstander (Christiansen 2002: 13–14).

Christiansen fremmer en tanke om at å skrive virkelighetsnær litteratur åpner for å utforske eksistensielle, estetiske og ontologiske spørsmål. Christiansens plass i en realistisk romantradisjon er en gjenganger i den akademiske og essayistiske resepsjonen av forfatteren.<sup>3</sup> I essayet «Identifikasjon og formørkelse» uttrykker Christiansen et ideal han retter skrivingen sin mot:

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

---

<sup>3</sup> Se Knausgård (1995: 7f), Rottem (1998: 718; 722f), Opstad (1998: 28f) og Greni (2019: 35).

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).

I sitatet finner vi at Christiansen har et sannhetskrav, eller rettere: et krav om at tekstverdenens bestanddeler refererer til den reelle virkeligheten. Talentet blir hos Christiansen evnen til å vurdere og velge ut de «rette» elementene fra denne vrimmelen og skape et autonomt tekstunivers av delene. Per Thomas Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie* noe tilsvarende angående Christiansens særegenhet som forfatter: «Men fremfor noe annet er observasjonen av konkrete, miniatyre fenomener og den poetiske monteringen av dem i tankevekkende sammenstillinger som skaper de karakteristiske kvalitetene ved Christiansens diktning» (2012: 641).

#### **1.4. Intimiteten og Fraværet av musikk**

*Intimiteten* sentrerer rundt forfatteren Sune Karlsons opphold på sykehus etter en bilulykke. Der overstrømmes han av minner, erindringer og refleksjoner over verdens små og store begivenheter. I fortellingens forgrunn står Sunes relasjon til datteren Maja og samboeren Katrina, som besøker ham på sykehuset, der han veksler mellom våken og sovende tilstand. Romanen er 199 sider lang og består av 15 navngitte kapitler. Kapitlene er delt inn i tittelløse underkapitler som markeres med sideskift. Romanen drives fremover i korte tekstblokker, eller *episoder*, og viser fire parallelle plan romanen veksler mellom: Nåtidsplanet, hvor Sune ligger på sykehuset, erindringer om de første møtene med kvinnen Katrina, som Sune inngår en romantisk relasjon med, erindringsscener fra det hverdagslige livet Sune står utenfor, og historiene om en astronaut som forsvinner fra et arbeid på en ubemannet romstasjon.

*Fraværet av musikk* ble utgitt i 2007 og er på 205 sider. Romanen er delt inn i 24 titulerte kapitler med underkapitler markert med sideskift. I romanen møter leseren et navnløst jeg som i årene etter sin fars død skriver en roman om farens betydning for ham, både som levende og som død. Romanen er ofte tilbakeskuende, og den skildrer episoder fra jegets oppvekst parallelt med hverdagshendelser i årene etter hans fars død. Ved flere anledninger møter jeget sin avdøde far, som viser seg for jeget som en fysisk skikkelse, eller som kropp som både blir persipert og har evnen til å persipere. På denne måten tematiseres forholdet mellom persepsjon og kropp, som viser til kjerneelementer fra Merleau-Pontys tenkning.

Foruten hovedkarakterene, begrenses rollegalleriet i romanene til hovedkarakterenes nærmeste familie. I *Intimiteten* er det kun hovedkarakterens navnløse far, hans kjæreste Katrina, hans datter Maja og Katrinas venninne Odile som har replikker. Sunes mor er

fraværende fra historien. I *Fraværet av musikk* figurerer jegets far og mor, samboeren M og sønnen L. L har ingen replikker.

### 1.5. Tidligere lesninger

De eneste lengre analysene av *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* er å finne i Miriam Stendahl Boulos bok *Lykke og eksil. Om Rune Christiansens forfatterskap* (2016). Boulos fortolker Christiansens romaner gjennom selvstendige refleksjoner og samtaler med forfatteren. De mange digresjonene i samtalen i *Lykke og eksil*, sammen med forfatterens innblanding og bokens upresise språk, begrenser bokens verdi som akademisk kilde, til tross for dens litterære og estetiske kvaliteter. Den kan likevel anvendes for å klargjøre forfatterens intensjoner. Bidrag fra den essayistiske skrivingen om *Fraværet av musikk* begrenser seg til Eirik Vassendens artikkel «Fordi jeg kun motvillig omgås det melodramatiske» i *Vagant* 2007.

I den akademiske forskningen har det vært vanlig å dele Christiansens forfatterskap i to perioder: den tidlige lyriske perioden (ca. 1986–2002) og den senere romanperioden (ca. 2003–2021).<sup>4</sup> Den tidlige Christiansen-forskningen er representert av Øystein Rottens bok *Norges litteraturhistorie* (1998), Henning Howild Wærps bok *Prosadiktet i Norge* (2002) og Hadle Oftedal Andersens vitenskapelige essay «Frå fabrikk til kyrkjegården» (2004). De betegner Christiansen hovedsakelig som en poet, og det er hans lyriske tekstproduksjon som står i sentrum for deres undersøkelser/redegjørelser. I Per Thomas Andersens bok *Norsk litteraturhistorie* (2012), Miriam Boulos Stendals *Lykke og eksil* (2016) og i Sofus Grenis masteroppgave *Tilværelsens stillferdige ekstase* (2019) omtales Christiansens derimot som prosaforfatter.<sup>5</sup> *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* kan da forstås som de første bidragene i en periode der forfatteren i stor grad har forlatt poesien til fordel for romanen.

### 1.6. Klarlegging av forskningsfelt

Den affektive narratologien åpner for å undersøke følelsenes plass i litteraturen. I Norge er Per Thomas Andersens bok *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* fra 2016 den eneste lengre studien i emosjoners betydning for romanens narrative framdrift. Andersen henter sitt begrepsapparat fra den grenen av psykologien som gjør følelser og kognitive

---

<sup>4</sup> En slik inndeling er ikke helt dekkende. Til og med tusenårsskiftet utga Christiansen fire romaner: *Hvalene i Glasgow* (1990), *Dypt mørke* (1992), *Steve McQueen er død* (1997) og *På ditt aller vakreste* (2000). Fra 2003 har Christiansen gitt ut to diktbøker: *Jeg lengter til de elysiske sletter* (2011) og *Jeg går i sorg* (2022).

<sup>5</sup> Når det gjelder Per Thomas Andersens oppslagsverk *Norsk litteraturhistorie*, er det stor forskjell fra 1. utgave fra 2001 og 2. utgave fra 2012 om hvorvidt Christiansen kategoriseres som poet eller prosaforfatter. Jeg forholder meg til den nyeste utgaven.

prosesser til analyseobjekt i sin undersøkelse av Fjodor Dostojevskijs *Brødrene Karamasov*. Særlig sentralt for begrepsapparatet i Andersens analyse står professor emeritus i kognitiv psykologi Keith Oatleys bok *Emotions. A Brief History* (2004) og engelskprofessor Patrick Colm Hogans *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories* (2011).

Siv Gøril Brandtzæg kritiserer boka til Andersen i sin bokmelding av *Fortelling og følelse*. Deriblant kritiserer hun terminologien i *Fortelling og følelse* for å ikke være oversatt til norsk, og at «[i] sin nåværende form fremstår boken i beste fall som overdrevent servil i forhold til sekundærlitteraturen, i verste fall som slapt akademisk håndverk» (Brandtzæg 2017: 204). Jeg har derfor gått til primærkildene for å presisere den ensomhetsfølelsen som gjør seg gjeldende i *Intimiteten og Fraværet av musikk*. På den annen side stiller Brandtzæg seg positiv til Andersens analysearbeid: «Andersens veksling mellom observante nærlesninger og metodiske utgreiinger om affektiv narratologi er grundige og interessante» (2017: 202). Særlig er det Andersens analyse av rollegalleriet i Dostojevskijs *Brødrene Karamasov* som blir trukket fram som bokens styrke. Det er Andersens vellykkede lesning av affekter, heller enn de psykologiske prosessene bak, jeg har latt være styrende for min lesning.

Jeg opplever at Hogan og Oatleys begreper er hensiktsmessig for å skissere et landskap jeg kan plassere Christiansens særegne form for ensomhet i. Den ensomheten som viser seg i *Intimiteten og Fraværet av musikk* skiller seg fra Colm og Hogans karakterisering av følelsen. Så vidt jeg forstår, tar de ikke høyde for at ensomhet kan være et mål i seg selv, eller at ensomheten kan være en positiv opplevelse. Jeg vil derfor anvende begreper fra Merleau-Pontys *Kroppens fenomenologi* fra 1945 for å undersøke romankarakterenes erfaringer av å være en sansende, erfarende kropp situert i verden. Håpet mitt er at et fenomenologisk perspektiv vil kunne gi innsikter i måten ensomheten spiller en rolle for hovedkarakterenes opplevelser av omverden og selvforståelse.

### **1.6.1. Populariseringen av det fenomenologiske perspektivet**

I artikkelen «Frå fabrikk til kyrkjegården» fra *Norsk litterært tidsskrift* (2004) undersøker Hadle Oftedal Andersen utviklingslinjer i Christiansens lyrikk fra debuten i 1986 til tre diktutgivelser i tidsrommet 1996–2002: *AntiCamera* fra 1996, *etter alltid* fra 1999 og *Om trær som vokser seg skakke i trange skyggefulle hager, men som likevel (eller nettopp derfor) gjør inntrykk og som man husker livet ut* fra 2002. Andersen argumenterer for at diktsamlingene fra perioden 1996–2002 markerer en overgang fra Christiansens tidligere modernistiske lyrikk til postmoderne, fenomenorienterte prosadikt (2004: 184).

Andersen knytter analysen til fenomenologiske begreper fra Edmund Husserls bok *Cartesianske meditasjonar*. Særlig vektlegger Andersen det Husserl kaller for «å være en uinteressert tilskuer». Dette går ut på at subjektet ikke tar stilling til væren, men tegner opp et skille mellom *det noematiske*, den objektive verden slik den kommer til syne for subjektet, fra *det noetiske*, observasjonen av hva som skjer med egoet, det opplevende jeget (Andersen 2004:199). Med andre ord analyserer Andersen diktet med utgangspunkt i at by- eller naturmotivet i diktet i større grad er knyttet til upersonlig persepsjon enn til personlige fortolkninger av verden. Det dreier seg ikke om et lyrisk jeg som fortolker naturen, men som heller presenterer den for leseren. Leseren er den som reflekterer i møtet med tekstens univers, slik den blir presentert av diktets subjekt. Andersen forklarer: «Me opplever ikkje lenger poetens oppleving. Me opplever heller ikkje poetens refleksjon. Me opplever vår eigen refleksjon i møte med poetens oppleving. Og denne refleksjonen svarer på ein måte til poetens oppleving» (2004: 201).

Sofus Grenis mål med sin masteroppgave er å utforske Christiansens estetiske side ved å belyse forholdet mellom mennesket og tilværelsen, slik tilværelsen viser seg i menneskets erfaring. Oppgaven er den første lengre akademiske teksten om Christiansens forfatterskap, og han har avgrenset oppgavens omfang ved å rette oppmerksomheten mot Christiansens språklige stil. Han foretar en fenomenologisk analyse av romanene *Hvalene i Glasgow* (1990), *Krysantemum* (2009) og *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* (2014). Grenis utgangspunkt for lesningen av *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* eksemplifiserer en generell svakhet ved fenomenologiske analyser av litterære verk, nemlig at det ikke er utarbeidet en tydelig metode for slike lesninger. En fenomenologisk analyse står da i fare for å si mer om analytikeren enn av analyseobjektet dersom den ikke er målrettet. Annet enn at jeg og Greni deler det teoretiske utgangspunktet, er det lite fra hans oppgave jeg tar med meg i min.



## 2. Teori

Maurice Merleau-Ponty var en innflytelsesrik fenomenolog og eksistensialistfilosof som virket i Frankrike på 1940- og 50-tallet. Merleau-Ponty studerte filosofi ved eliteskolen École Normale Supérieure. Der stiftet han bekjentskap til Jean-Paul Sartre, som han opprettet tidsskriftet *Les temps moderne* sammen med i 1945. Det samme året ga Merleau-Ponty ut sitt hovedverk, *Phénoménologie de la perception*, hvor første halvdel av verket består av *Kroppens fenomenologi*. *Kroppens fenomenologi* retter oppmerksomheten mot relasjonen mellom subjekt og virkelighet ved at han gjør kroppen til utgangspunktet for all erfaring. I likhet med Sartre, var Merleau-Ponty sterkt påvirket av Edmund Husserl (1838–1917).<sup>6</sup> Merleau-Pontys forståelse av fenomenologi bygger på Husserls utarbeidelse av begrepet i begynnelsen av det 20. århundre: Læren om fenomenene. Et fenomen forstås i denne sammenhengen som *en sak som kommer til syne*, eller *en sak som viser seg*.<sup>7</sup>

Selv om Merleau-Ponty kan sies å *videreutvikle* Husserls fenomenologi, er det mer korrekt å si at han dannet en egenartet fenomenologi med *utgangspunkt* i Husserls tenkning. Ordet «videreutviklet» insinuerer at Husserls fenomenologi på sett og vis er *underutviklet*. Det enorme arbeidet som ble gjort for å samle og utgi Husserls tekster, vitner derimot om at den husserlske fenomenologien står for seg selv som en egen, distinkt filosofisk retning. Husserls innvirkning på Merleau-Pontys eksistensielle kroppsfenomenologi er uansett betydningsfull i den grad at en redegjørelse av hans ideer ikke blir opplysende uten å presentere noe av det han tok med seg fra Husserls tenkning. På grunn av oppgavens begrensede omfang, vil jeg ikke gi en dyptgående innføring i Merleau-Pontys plassering innenfor filosofitradisjonen. Jeg vil presentere et par sentrale begreper fra *Kroppens fenomenologi*, og *Øyet og ånden* som kan relateres til problemstillingen min.

### 2.1. Fenomenologi

Edmund Husserl formulerer den fenomenologiske grunntanken i det han kaller «Alle prinsippers prinsipp», som er oversatt av Per Fredrik Christiansen og gjengitt i norsk språkdrakt i Roman Ingardens *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi: 10 Osloforelesninger 1967*:

---

<sup>6</sup> Ifølge den polske fenomenologen og litteraturviteren Roman Ingarden, vant Husserl terreng i Frankrike gjennom utgivelsen av boken *Méditations cartésiennes* («Kartesianske meditasjoner»), og kobles til den fenomenologiske oppblomstringen Frankrike så i etterkrigstiden, representert blant annet ved Sartre og Merleau-Ponty (Ingarden 1970: 20f).

<sup>7</sup> Begrepet *fenomenologi* ble introdusert i Hegels *Phänomenologie des Geistes* («Åndens fenomenologi») fra 1807. Den moderne forståelsen av begrepet ble popularisert av Husserl i 1900–01 (Ingarden 1970: 15).

*Alle prinsippers prinsipp: at enhver originært givende anskuelse skal være en rettskilde for erkjennelsen, at alt som i «intuisjonen» frembyr seg for oss originært, (så å si i sin legemlige virkelighet), det skal man ganske enkelt ta inn over seg som det det gir seg som, men også bare innen de grenser hvor det gir seg – dette kan ingen tenkelig teori få oss til å tvile på (Ingarden 1970: 88, originale uthevninger).*

Husserl undersøker bevissthetens oppmerksomme og fordomsfrie erkjennelse av et fenomen i sin «rene» form. Husserl gjør dermed et skille mellom fenomenet, slik det opptrer (saken som erkjennes), og den akt av å persipere fenomenet (å erkjenne saken). Husserl hevder at man erkjenner, i betydningen å bli oppmerksom, fenomenet gjennom *bevissthetsakter*. Ifølge Husserl er det mulig å gi en ren beskrivelse av slike bevissthetsakter, noe som sementerer fenomenologien som en ontologisk vitenskap.

## 2.2. Kroppsfenomenologi

For Merleau-Ponty er menneskets forståelse av verden betinget av sin kroppslige eksistens som en del av verden, og han gjør kroppen til utgangspunktet for undersøkelsen av disse erfaringene. Dag Østerberg oppsummerer grunntanken i Merleau-Pontys filosofi i innledningen til den danske oversettelsen av *Kroppens fenomenologi* slik: «vår forståelse av verden er grunnet på vår kropps forståelse av sine omgivelser eller sin situasjon» (1994: VI). For å si det noe forenklet: Merleau-Pontys fenomenologi begrenser seg ikke til tenkning *om* kroppen, men utgangspunktet er heller at all tenkning og erfaring kommer *fra* kroppen.

Merleau-Ponty bryter med den kantianske tanken om et uforenelig skille mellom kroppen og sjelen. Han kaller en slik tankegang for «intellektualisme», der det er intellektet som utgjør utgangspunktet for erfaring (Østberg. 1994: VII). I en «intellektualistisk» tenkning eksisterer verden «der ute», og erfaringen av verden skjer «inni» subjektet. Verden slik den er «der ute» og verden slik den erfares «der inne», vil i et slik tankesett ikke kunne forenes. Denne ideen spores gjerne tilbake til Descartes, som regner kroppen kun som en beholder for subjektets *cogito*, eller tankevirksomhet. For Merleau-Ponty er derimot ikke tankevirksomheten og legemet separate instanser, men grunnsynet er heller at *subjektet er selve kroppen*. «Kroppen er vor generelle måte at have en verden på», hevder han: «jeg står ikke overfor min krop, jeg er i min krop, eller rette sagt jeg er min krop» (Merleau-Ponty 1994: 102; 107). Med begrepet «egenkropp», viser Merleau-Ponty til sitt undersøkelsesobjekt: «kroppen som sansende, persiperende, handlende, følende, talende fenomen, slik den er for enhver, i 1. person entall, «egenkroppen», til forskjell fra en objektiv eller objektivierende betraktning som gjelder kroppen «i 3. person entall» (Østberg 1994: VIII).

### 2.3. Intensjonalitet og uttrykk

Et viktig poeng for Edmund Husserl er at bevisstheten og enhver bevissthetsakt er preget av *intensjonalitet*. Intensjonalitet betyr at en persons bevissthet retter seg forstående mot saken som persiperes. Bevissthetsakter ligger også til grunn for Merleau-Pontys tenkning, men han kaller det *pre-refleksiv sansning*, noe kroppen gjør i møte med *før-objektive fenomener*, eller en sak slik den er før den bevisstgjøres og blir begrepsliggjort:

[M]enneskekroppen har – eller er – et *pre-objektivt* forhold til sin omverden. Dette forhold har *intensjonalitet* i Husserls betydning, ved at det retter seg forstående henimot verden; men det som er opprinnelig – «Primordialt» – Intenderes, er ikke objekter, men fenomener i deres verden, *in statu nascendi*. (Østberg 1994: VII).

Hos Merleau-Ponty er kroppen utgangspunktet for menneskets møte med fenomenene ved at kroppen retter sin forståelse mot verden i dens opprinnelige, «rene», form. Det kommer frem av at selve ordet *pre-objektivt*, forstås som et fenomen *før* det har blitt omgjort til et objekt. Denne overgangen mellom fenomenet som *pre-objektiv form* til *objektiv form* skjer når et menneske reflekterer over fenomenet. Saken eksisterer som et «Primordialt» fenomen, der det er mangetydig og uklart og står i et gjensidig indre forhold til kroppen, samtidig som det eksisterer som objekt for menneskets bevissthet. En sak har da flere meningsnivåer, eller *sedimenter*. Østberg forklarer:

Overgangen fra det *før-objektive* til det *objektive* svarer til et skifte av bevissthetsform eller – ‘modus’ – fra *pre-refleksiv* til *refleksiv bevissthet*. I det *pre-refleksive* modus erfarer kroppen det *pre-objektive* felt av fenomener; når refleksjon inntreffer, blir de *pre-objektive* fenomener til objekter (Østberg 1994: VII).

*Før-objektive fenomener* forstås som fenomenets reneste form som kroppen møter i den *pre-refleksive sansningen*. Det *før-objektive* fenomenet blir til et *objekt* etter den *pre-refleksive sansningen* ved at subjektet reflekterer over denne sansningen og «setter ord på», eller uttrykker, det man sanser: «det er gjennom uttrykk, den [tankeerfaringen] kommer til at tilhøre os. Benævnelsen af genstanden kommer ikke efter erkendelsen, den er selve erkendelsen» (Merleau-Ponty 1994: 142). Erkjennelse er i denne forstand å *benevne erfaring*, da forstått som den prosessen hvor en gjør sanseintrykk til språklig uttrykk.

## 2.4. Den intensjonelle bue

Måten mennesket eksisterer i verden og nærmer seg saken på er preget av det Merleau-Ponty kaller for *den intensjonelle bue*, og som ligger tett opp mot Husserls intensjonalitetsbegrep:

bevidsthedslivet – erkendelseslivet, driftslivet eller det perceptuelle liv – bæres af en 'intentionel bue', som omkring os udkaster vor fortid, vor fremtid, vort menneskelige miljø, vor fysiske situation, vor ideologiske situation, vor moralske situation eller som rettere sagt virker at vi er situerede under alle disse forhold. Det er denne intentionelle bue, der udgør sansernes enhed, sansernes og intelligensens enhed, sensibilitetens og motorikkens enhed (Merleau-Ponty 1994: 89).

Subjektet er situasjonsbundet omverden gjennom sine erfaringer og historie, noe som virker inn på ens forståelse av verden. Man er knyttet til denne *intensjonelle buen*, og det er umulig å kjenne til andre alternativer enn akkurat den forståelsen som springer ut av at kroppen er situert under disse partikulære forholdene.

## 2.5. Persepsjon og det litterære uttrykk

Merleau-Ponty, som døde ung, rakk ikke å utarbeide en helhetlig teori om litterær fenomenologi, og en stor del av arbeidene hans om estetisk og litterær fenomenologi består av etterlatte papirer. Eksempelvis består den ontologiske avhandlingen *Le visible et l'invisible* fra 1964 til dels av ferdigstilte tekster og av post-humt redigerte utdrag, slik at den i Norge har fått heller lite oppmerksomhet. I essayet *Øyet og ånden* (2000) [fr. orig.: *L'œil et l'esprit*, 1960] gjør Merleau-Ponty rede for sitt kunstsyn ved å ta utgangspunkt i en undersøkelse av den postimpresjonistiske maleren Paul Cézannes malerier av fjellet Sainte-Victoire ved Aix-en-Provence. I motsetning til den strenge vitenskapelige argumentasjon og oppbygningen i *Kroppens fenomenologi*, er *Øyet og ånden* løst satt sammen gjennom assosiative sprang.

Mikkel B. Tin oppsummerer Merleau-Pontys forståelse av malerens persepsjon og kunstproduksjon i etterordet til *Øyet og ånden* som «et syn som vil være forutsetningsløst, som vil se verden i dens første tilsynekomst, et syn som istedenfor å tilstrebe «overblikk» over verden, erkjenner å ha sitt synspunkt midt i den og som derfor kun virkelig kan se den «innenfra»» (Tin 2000: 88). Med dette sikter Tin til at det fenomenologiske synet hos Merleau-Ponty jobber mot den etablerte ideen om et skille mellom den objektive virkeligheten – objektene slik de er – og den subjektive oppfattelsen av tingene som skjer gjennom sansene. Tin forklarer:

Hvis det er en vesensforskjell mellom det skapende og det profane syn eller, [...] mellom det poetiske og det prosaiske, skyldes den at det første er øyets syn, det andre er åndens syn: For

den som forstår å se med øyet, [...] er det ytre ikke atskilt fra det indre; den synlige verden ligger ikke helt utenfor ham som materialitet og utstrekning, og heller ikke helt inne i ham som forestilling; hans kropp tilhører det synlige, og det synlige åpenbarer en væren som han selv er del av (Tin 2000: 90).

Forståelsen av at omverden og subjektet skaper hverandre opphever objekt-subjekt-dikotomien. Avbildningen er ikke malerens prosaiske fremstilling av hvordan verden fremtrer for ham. Den estetiske fremstillingen av verden skjer gjennom kontinuerlig kontakt med den, og resultatet, maleriet, er det produkt som står igjen etter en slik prosess.

Med det utgangspunktet at Merleau-Pontys estetiske teorier er ustrukturerte og noe ufullstendige, vil jeg supplere analysen min med Tore Stubberuds bok *Det litterære uttrykk: En studie i Merleau-Pontys fenomenologi* (1972). Jeg anser boken som et passende tilskudd for denne oppgaven, da Stubberud tar utgangspunkt i en lesning av Merleau-Pontys trykte tekster og utkast for å formulere en fenomenologisk litteraturteori. Jeg kan da forholde meg til en norskspråklig kilde i redegjørelsen av et litterært tilspisset begrep der «uttrykk» viser til «litterært uttrykk». Stubberud bygger sin forståelse av det litterære uttrykket på Merleau-Pontys tanker omkring *kroppsuttrykket og persepsjonen*:

Det er gjennom sansene, og for Merleau-Ponty essensielt gjennom synssansen, at kroppen avdekker våre muligheter. Alle bevegelsene kroppen gjør, blir overført til et »synskart» [sic], de får form innenfor mitt blikkfelt. Samtidig; alt jeg ser er prinsipielt innenfor min rekkevidde, i det minste for mitt blikk. Alt jeg ser, blir mine muligheter, de blir deler av mitt «mulighetskart». Disse to «kart» er begge fullstendige, de er totale deler av den samme væren hvor mening er legemliggjort. Hvert eneste litterært uttrykk er gitt som et slikt felt av muligheter (1972: 27).

Stubberud skriver at det litterære uttrykk tar utgangspunkt i «en grunnleggende litterær persepsjon», og «denne persepsjonen [må] uttrykkes og forandres gjennom arbeid med språket. Det litterære uttrykk er derfor resultatet av en rekke uttrykksintensjoner; ikke bare i det skrivende øyeblikk, men gjennom års arbeid og liv» (1972: 81). Han henviser i denne ytringen til det språklige nivået i en skjønnlitterær tekst, der forfatterens litterære uttrykk springer ut fra en språkbeherskelse som stadig tilegnelse av språket, sammen med en uavbrutt tilegnelse av erfaring gjennom persepsjonen, slik at det litterære uttrykket ikke er «uttrykk for en velgende intellektuell bevissthet» (1972: 82).

### 3. Nærhet og distanse i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*

I denne delen av oppgaven vil jeg undersøke tekstens *indre* nivå, altså måten kroppen og omverden henger sammen i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*. Jeg vil deretter løfte perspektivet og undersøke måten ensomhet er en forutsetning for skriveakten i romanenes metapoetiske nivå. I den tekstinterne analysen vil jeg undersøke måten hovedkarakterenes eksistens i verden og sameksistens med personer på samme tid er preget av nærhet og distanse. Jeg vil rette undersøkelsen mot måten hovedkarakterenes kropp og persepsjon viser både til nærhet og distanse til omverdenen. Særlig vil jeg vektlegge hovedkarakterenes seksuelle og romantiske relasjoner. Målet mitt er å belyse den måten den kroppslige og verbale kommunikasjonen mellom hovedkarakterene og deres nærmeste familie er førende for hovedkarakterenes erfaring av å på samme tid være stå i et nært, men samtidig adskilt forhold til omverdenen.

#### 3.1. Kroppens nære relasjon til tingene

Bilulykken i *Intimiteten* viser at erfaringen av omverdenen i stor grad beror på kroppens situasjon, og Merleau-Pontys tenkning rundt den intensjonelle bue er egnet til å belyse romankarakterens erfaring av å eksistere i den litterære verden. Samtidig belyser bilulykken måten kroppen bebor rommet på, og viser måten Sune går fra å være i tett relasjon med omverdenen, til å lukkes inne i seg selv. Sune har på dette punktet i fortellingen vært noen dager hos sin avdøde fars hus utenfor Göteborg for å skrive på en roman, og han kjører hjem til Norge når ulykken inntreffer:

Jeg satt bak rattet og gned øynene med tommel og pekefinger, trykket fingrene mot øyelokkene, og da jeg igjen festet blikket på veien fløt bilen innover i et spaltet lys. Det var et slags henrykkelsens forløp: farten, refleksene, den grå skumringen, og i denne slørete tilstanden var det allerede for sent da jeg oppdaget rådyret som bakset ut fra skogbrynet bare knappe femti meter foran bilen (Christiansen 2003: 21).

Kontakten mellom Sune og omverden brytes ved at han frasier seg persepsjonsevnen når han gnir seg i øynene. Intensjonaliteten har på denne måten blitt brutt: Sune ser ikke lenger veien foran seg, men kun innsiden av øyelokkene. Når omverden opptrer for Sune på ny, fremstår de kjente objektene i ny form. Verden fremtrer som «primordiale» fenomen, et «spaltet lys» som ikke lar seg forvandle til entydige objekter gjennom at Sune retter seg forstående mot det. Lyset forstås ikke som gatelykter eller billykter, men til lysfenomenet i seg selv. Kontakten og kommunikasjonen mellom Sune og omverdenen har i så måte endret seg fundamentalt

gjennom at verden kommer til syne i en fremmed form etter han har begrenset persepsjonen til innsiden av hans kroppsrom.

Som jeg var inne på tidligere, er det kroppen som bygger bro mellom en «ytre» og en «indre» verden for Merleau-Ponty. Brobyggingen skjer gjennom persepsjonen og kroppens fysiske utstrekning, slik at subjektet eksisterer på samme erkjennelsesnivå som omverden. Merleau-Ponty forklarer: «Jeg trenger bare å se en ting for å vite hvordan jeg skal nå bort til den og gripe den [...] Den bevegelige kroppen min teller med i den synlige verden, den er en del av den synlige verden, og dét er grunnen til at jeg kan styre den i det synlige» (Merleau-Ponty 2000: 15). Persepsjonen og den kroppslige bevegelsen skaper nærhet mellom subjektet og omverdenen. Ordet «refleksene», slik det står plassert mellom ordet «farten» på den ene siden og «den grå skumringen» på den annen, viser til en flertydighet i «refleks». Ordet viser samtidig til kroppens reaksjonsevne gjennom forbindelsen *fart + refleksene*, og til reflektert lys, *refleksene + den grå skumringen*. I Husserls terminologi viser ordet både til saken som bevisstgjøres (lyset) og til selve bevissthetsakten (subjektet bevisstgjør fenomenet).

Den distansen som oppstår når Sune retter sin tidligere erfaring av å kjøre bil mot verdens nye fremtoning som «spaltet lys», fører til en følelse av henrykkelse. Bilens hastighet og verdens nye fremtoning skaper en ny måte å erfare bilkjøringen på. Jeg leser dette som at henrykkelsen stammer fra spenningsforholdet mellom kroppens nærvær og persepsjonens distanse til omverdenens objekter, som er gjemt bak det spaltete lyset. Samtidig dannes koblingen *kropp + bil*. Bilen «fløt» innover i et spaltet lys. Bilens fart, eller bevegelse, knyttes sammen med «refleksene» til kroppen. Merleau-Ponty hevder at å betrakte kroppens bevegelser, ser man lettere måten kroppen bebor rommet og tiden (1994: 47). Ordet «farten», viser ikke til at Sune beveger armer og ben, men heller til at bilen beveger seg hurtig gjennom landskapet.

Merleau-Ponty anser visse gjenstander som en forlengelse av menneskekroppen som et resultat ved langvarig kontakt med dem, slik at interaksjon har blitt en *vane*. Han bruker eksempler som en hatt, en bil eller en stokk for å vise at subjektet ikke er lukket inne i kroppens fysiske utstrekning, men kan i visse tilfeller strekke seg ut i det objektive rommet:

Hvis jeg er vant til at føre bil, kører jeg den op ad en vej og ved, at jeg »kan komme igennem«, uden at sammenligne vejbredden med skærmenes bredde, ligesom jeg går igennem en dør uden at sammenligne dørens bredde med min krops. [...] At vænne sit til en hat, en bil eller en stok vil sige at indrette sig i dem eller omvendt lade dem få del i egenkroppens voluminøsitet (Merleau-Ponty 1994: 98).

Koblingen beveger seg fra kropp til eksternt objekt ved at Sunes persepsjon av sin forflytning i det objektive rom har transcendert kroppen til å inkludere bilens fysiske utstrekning. Samtidig tar bilen, det eksterne objektet, del i hans egenkropp.

Det oppstår en form for konstant kommunikasjon mellom Sune og verden ved at kroppens bevegelser i førerretet overføres til bilens, og at bilens hastighet gjennom det objektive rom innebærer en forflytning av hans legeme. Når Christiansen skriver «da jeg igjen festet blikket på veien fløt bilen innover i et spaltet lys», benevner han bilen i 3. person entall, og viser til en objektiverende betraktning av bilen som separat fra egenkroppen. Gjennom å avvise persepsjonen av omverdenen, vender Sune tilbake til sin egenkropp som begrenser seg til hans fysiske utstrekning. Når Sune igjen åpner øynene er han i en «sløret tilstand», hvor han i større grad er knyttet til seg selv enn til omverdenen. Likevel er det et bånd mellom Sune og veistrekningen foran ham, kontakten brytes ikke før ulykken inntreffer.

### 3.2. Bilulykken og brutt kommunikasjon

Sune oppdaget i det forrige avsnittet at det står et rådyr på veien, men selve ulykken skildres ikke. Det er heller de påfølgende minuttene Christiansen skriver om:

Da jeg våknet lå jeg på rygg med armene ut til sidene, regnet falt fra en svakt rødlig himmel, og rundt meg på den fuktige skogbunnen blinket glassplintene fra den knuste frontruten som stjerner i natten.

Jeg lå med hodet på skakke og stirret på bilen som sto og brant mellom trestammene, en sol ute av kontroll. Hodet var kolossalt og kortsluttet og de få detaljene jeg ennå var i stand til å holde fast ved var så forstørret, så nær blikket og hørselen at verden virket som en langsom strøm av foranderlige skygger som trakk seg unna Christiansen 2003: 21).

Christiansen skildrer bilulykken med utgangspunkt i skildringen av kroppen: «Da jeg våknet lå jeg på rygg», før han pendler mellom landskapsbeskrivelser og skildringer av kroppen gjennom ordene «da jeg våknet», ut til «himmel», tilbake til «rundt meg» og ut til «stjerner i natten». Bevegelsen i Sunes persepsjon starter med det som ligger langt unna, «en svakt rødlig himmel», og går fra det fjerne til det nære gjennom regnets bevegelse ned mot jorden, mot marken og trærne. De nære objektene erfares som fjerne fenomener på et vis som gjentar himmelmotivene *stjerner* og *sol*: «glassplintene fra den knuste frontruten som stjerner i natten» og «bilen som sto og brant mellom trestammene, en sol ute av kontroll». Det nære fjerner seg gjennom verdensrom-similene og metaforene, mens det fjerne knyttes tilbake til det nære, til bilen og glasset. Vekslingen mellom kroppen og omverden, hverdagsobjekter og himmellegemer, eksemplifiserer måten persepsjonen og erfaringen av fenomenene springer ut fra kroppens situasjon i verden.



I det som kan bli beskrevet som innsirklingens klimaks, forvandles lyset til mørke: «verden virket som en langsom strøm av foranderlige skygger som trakk seg unna». Gjennom kontrastene nær/fjern og lys/mørke markeres Sunes kroppslige avvisning av omverden som kulminerer i tapet av selvforståelse og motorikk:

Jeg hadde et navn, men husket ikke hvilket, jeg hadde et liv, men visste ikke om det allerede var over. Det fantes ingen oppstigning, ingen retning, bare langsomhet, små rykk, fall.

Jeg forsøkte å bevege den ene armen, men greide det ikke. Jeg prøvde å vri på hodet, men fikk det ikke til. Så lagde jeg en forsiktig grimase og kjente at ansiktet var seigt og hovent (Christiansen 2003: 21).

Det er hovedsakelig to ting i dette tekstutdraget som kan belyses av kroppsfenomenologisk tenkning. Det første ligger i kroppens manglende evne til å utføre de kommandoer Sune gir de ulike kroppsdelenene. Det andre ligger i hvordan Sune mister selvforståelsen, navneinnholdet, samtidig som kroppsfunksjonen hans blir nedsatt. Sune forsøker å bevege kroppen for å danne seg et bilde av skadeomfanget av ulykken, og han har et klart bilde av kroppens utstrekning. Han har altså et bilde av sin kropps struktur som utstrekning i det ikke-kroppslige rommet, og han forsøker å utnytte lemmenes bevegelse for å danne seg et bilde av sin skadde kropp, uten at det lykkes ham å bevege armene eller nakken.

Hos Merleau-Ponty har *ordet*, altså benevnelsen, og *navnet* samme funksjon. Han fremmer ideen om at tanken er uttrykket av en persons forståelse og erfaring: «Det [ordet] er ikke blottet for mening, eftersom det ligger en kategorial operation bag det, men det *har* ikke denne mening, det besidder den ikke, det er tanken, som har mening, og ordet er og bliver et tomt hylster» (Merleau-Ponty 1994: 140, originale uthevninger). Ifølge Merleau-Ponty kan ord anvendes både som automatisk språk, altså som motorisk handleinstrument og det han kaller et intensjonelt språk, hvor språket anvendes som «middel til uinteressert benævnelse» (1994: 138). Det er det sistnevnte språkplanet Merleau-Ponty kaller *den ekte benevnelse*, noe som han anser som et tankefenomen.

Når Christiansen skriver at Sune vet at han har et navn, men ikke hvilket, forstås det som at navnet ligger i skjæringspunktet mellom språket som handleinstrument og som et intensjonelt språk. Navnet som konsept er tilgjengelig for Sune, forstått som *å ha en identitet*, men innholdet i navnet, *selve identiteten*, har gått bort sammen med kroppens funksjoner. Merleau-Ponty skriver at

den tabte erindring ikke tabes ved nogen tilfældighed, men kun for så vidt som den tilhører et særligt område af mit liv, som jeg afviser, for så vidt som den har en bestemt betydning, og denne som alle betydninger kun eksisterer for nogen. Glemsel er således en akt; jeg holder den

pågældende erindring på afstand, ligesom jeg ser forbi en person, jeg ikke vil se (Merleau-Ponty 1994: 122f).

Det er altså et intensjonelt forhold til den delen av hukommelsen som har gått bort. At Sune ikke vet hva han heter, springer i et slikt perspektiv ut fra at navneinnholdet hans er knyttet til en del av livet hans som ikke er relevant for kroppens tilstand som skadet. Merleau-Ponty forklarer at «selv om modstanden [...] forudsætter et intentionelt forhold til den erindring, man modsætter sig, placerer den den ikke for os som genstand, den afviser den ikke med navns nævnelse. Den retter sig mod et område af vor erfaring, en bestemt kategori» (1994: 123). Navnet tilhører det «friske» livet, og det som vedrørte Sunes tidligere liv, eksisterer ikke lenger for ham.

Merleau-Ponty skiller mellom det han kaller «konkrete» og «abstrakte» bevegelser. En konkret bevegelse forstås som en handling som retter seg mot noe utenfor en selv, for eksempel å peke på nesen sin, mens en abstrakt bevegelse er automatiserte handlinger, for eksempel å slå etter en mygg når en kjenner et stikk i armen (Merleau-Ponty 1994: 47). Han hevder at «[e]n patient, som den traditionelle psykiatri ville klassifisere under sjæleblindhed, er med lukkede øjne ude af stand til å udføre »abstrakte« bevægelse, dvs. bevægelse der ikke retter sig mod en faktisk situation, såsom at bevæge arme og ben på kommando, eller strække og bøje en finger» (1994: 47). Hos Christiansen skildres Sunes nedsatte kroppsfunksjon ved at Sune lager en grimase. Han lager ikke en grimase *for* å finne ut at det er hovent, men han endrer heller ansiktsuttrykket som en kroppslig respons på smerte eller ubehag. Dette vitner om at Sune, selv når han ligger alene, uttrykker misnøye som en abstrakt handling. På denne måten er Sune i uopphørlig kommunikasjon med omverden, selv når identitet og intenderte handlinger har opphørt.

### 3.3. Seksualitet og distanse

Seksualitet og erotikk vies oppmerksomhet i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*. Jeg vil i denne delen av oppgaven presentere teorier om ensomhet for å undersøke nærheten og distansen i de seksuelle relasjonene mellom de hovedkarakterene i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* og kvinnene de deler liv med. Jeg vil ikke rette undersøkelsen av det erotiske motivet i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* mot romanenes mest eksplisitte seksuelle episoder, men heller mot hendelser som viser en mer tvetydig og sammensatt kroppslig kommunikasjon mellom romankarakterene. Dette valget springer ut fra at å undersøke skildringer av samleier er et stort tema som jeg ikke har plass til å undersøke i den grad at jeg vil kunne si noe av

nevneverdig betydning. Jeg vil nøye meg med å påpeke at de erotiske scenene er skrevet som en del av de hovedkarakterenes erindring av de første møtene med kvinnene de inngår et langvarig romantisk forhold med, og som Hogan skriver at seksuell lyst «is not a single event in one's life. It recurs. As such, the male protagonist is likely to want to have sexual relations again. If his experience was very good the first time, then he is likely to want to be joined with that woman again — which points toward an enduring relationship» (Hogan 2011: 198). Kjærlighetshistoriene i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* tar utgangspunkt i hovedkarakterenes første møter med kvinnene og utviklingen frem til det første seksuelle møtet. Der ender imidlertid historiene, men kvinnene figurerer i resten av romanene som hovedkarakterenes romantiske partnere.

### 3.3.1. Familielivets paradoksale ensomhetsfølelse

Professor i kognitiv psykologi, Keith Oatley skriver om følelser og affekter i boken *Emotions. A Brief History* (2004). Han bruker termen «emotion» som et overordnet begrep som rommer forskjellige måter kroppen reagerer på ulike situasjoner: «Emotions may include bodily changes such as a glow and smile of happiness, the pounding heart of anxiety, the clenched fist of anger [...] an emotion is the perception of any such bodily change» (Oatley 2004: 3). Gjennom emosjonens innspilling på kroppen og persepsjonen, gjør Oatleys ideer seg egnet til å undersøke følelser som kroppslige fenomener. Han deler følelser inn i kategorier basert på hvor lenge følelsen varer, og hva de springer ut fra: *Reactive emotions*, kortvarige følelser som en reaksjon på ytre hendelser; *moods*, *sentiments* og *preferences*

Innledningsvis skrev jeg at jeg oppfattet ensomhetsfølelsen i Christiansens romaner som en grunnstemning eller et filter karakterene erfarte verden gjennom. Denne forståelsen av følelsen ligger nært Oatley kaller *sentiment*. Sentiment er en følelse som varer over lengre tid: «long-lasting emotional states of relating to other people. They can form the central bases of a relationship over many years» (Oatley 2004: 4). Her er kjærlighet, «love», Oatleys eksempel. Patrick Colm Hogan undersøker sammenhengen mellom kjærlighet og ensomhet som litterære «prototyper», altså allmenngyldige modeller litterære motiver skriver seg inn i.<sup>8</sup> Kjærlighet, eller et romantisk forhold, viser til et *happiness goal*: «the personal happiness prototype is romantic union, which derives from the integration of emotion systems for

---

<sup>8</sup> Hogan bruker et videre prototype-begrep når det gjelder strukturering av historier: «Prototypical stories are cross-culturally widespread and generally prominent. They appear to define the dominant genres in the canons of all large written traditions» (2011: 185). Per Thomas Andersen kritiserer Hogan, og skriver at han «beveger seg ganske langt i retning av universalisering av et svært begrenset antall litterære grunnformidlinger», noe som gjør at Hogan «kan se de «det samme» i det «ulike» (Andersen 2016: 34f).

sexuality and desire» (Hogan 2011: 188). For Hogan er romantikk, seksualitet og tilknytning mål for (litterære) personers følelse av lykke. Han forklarer: «If sexual desire plus attachment defines a happiness goal, it would seem that sexual desire and attachment should separately define happiness goals as well» (2011: 189). Ensomhet viser på denne måten til et brudd på et *happiness goal*, og kan føre til smertelige følelser som sinne, sjalusi og, i ytterste grad, hevntanker (2011: 192).

På dette siste punktet kan vi slå fast at Christiansens romankarakterer bryter med Hogans karakterisering. Hogans utgangspunkt for å kategorisere konsekvensene av brutt eller manglende seksuell tilknytning er historier som tematiserer sjalusi, sinne og hevn, noe som i liten grad der å oppspore i Christiansens romaner. En utfordring for Hogans affektive narratologi er da at han opererer med strenge kategoriseringer for fortellinger. Likevel opplever jeg at Hogans kategorier er så generelle, og arbeidet så grundig, at det er snakk om overføringsverdi også til skjønnlitterære verk som faller utenfor hans kategorisering. Grunnet hans særegne stilling innenfor den litteraturteoretiske tradisjonen som gjør følelser til analyseobjekt, virker det unødig å avfeie hans relevans.

Hos Christiansen virker Hogans forklaring ikke helt tilfredsstillende for å forklare den formen for ensomhetsfølelse som kommer til uttrykk. I *Fraværet av musikk* er jeget alene selv når han er med samboeren M:

Jeg var alene, men det plaget meg ikke. [...] jeg var alene mens jeg lå ved siden av M og stirret i taket og lyttet til søvnen hennes [...] og da vi elsket, var jeg også alene, men det hadde ingenting med mismot eller ufølsomhet å gjøre, snarere var det varsomt og lattervekkende, slik velbehaget ofte er; jeg nøt henne, jeg hvisket at jeg nøt henne, og hun ga uttrykk for det samme, men denne nytelsen var uten klarhet, og uten andre betroelser. Jeg var alene og tilfreds på samme tid (Christiansen 2007: 87).

Sitatet viser til den seksuelle akten som et *happiness goal*. Jeget er i en romantisk og seksuell relasjon med M. Samtidig etableres en paradoksalt kobling mellom den romantiske og seksuelle forbindelsen og det å være alene. Det målet som Hogan kaller *Sexual desire*, oppfylles, mens det andre målet, *attachment*, er ikke oppfylt. Eller rettere er ikke *attachment* et mål for det litterære jeget. For jeget er det heller ensomhet som gir en positiv opplevelse. På dette punktet kommer Hogans teorier til korte, da han ikke tar høyde for at å være alene ikke nødvendigvis er et brudd på et sosialt *happiness goal*.

I en analyse av Alain Robbe-Grilletts *Dans le Labyrinthe* konkluderer Hogan med noe som virker passende for den ensomheten som viser seg i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*:

Further, the constant repetition of the protagonist's feeling of being lost and alone [...] creates a sense that at least in the world of the novel, this is just the way things are. The brief moments of comfort [...] are fleeting, familylike incidents in what is otherwise an enduring (or repeating) condition of isolation and alienation. The point suggests the absolute normalcy of our separation from everyone — parents, children, spouses — and the random, ephemeral character of our apparent unions or reunions with them (Hogan 2011: 209).

I hvilken grad Christiansen har latt seg direkte inspirere av Robbe-Grillet i *Fraværet av musikk* er ikke mulig å si, men å trekke linjer mellom en del av Christiansens tankegods og ideer fra den franske nyromanen er heller ikke urimelig.<sup>9</sup> Ensomheten Hogan finner hos Robbe-Grillet har en viss overføringsverdi til *Fraværet av musikk*, men med forbehold. Christiansens romankarakterer vitner om at ensomheten er en slags normalttilstand. Likevel er ikke møtene med familien nødvendigvis ensbetydende med samhørighet, eller at den vedvarende følelsen av å være «alene», selv i møte med personer de har et fortrolig bånd til, viser til en smertelig opplevelse.

### 3.3.2. Christiansens særegne ensomhet

Det Norske Akademis ordbok (NAOB) definerer ensomhet som «(følelse av) manglende sosial kontakt». Definisjonen skiller, gjennom parentesene, mellom å *være* utenfor et fellesskap og å *føle* seg utenfor fellesskapet. Filosofiprofessor Lars Svendsen gjør ensomhet til undersøkelsesobjekt i boken *Ensomhetens filosofi* fra 2015. I boken hevder Svendsen at det norske ordet for ensomhet ikke skiller mellom en positiv eller negativ ensomhetsfølelse som tilsvarer de engelske begrepene *loneliness* og *solitude*, hvor førstnevnte begrep viser til en negativ forståelse av ensomhet, mens sistnevnte viser til en positiv følellestilstand (2015: 15). Han har likevel ikke et tydelig definert ensomhetsbegrep, men han knytter det opp til det å elske noen, og relateres slik til Oatley og Hogan:

Det er alltid en pris for å elske, og ensomheten er en del av den prisen. Enhver som bryr seg om eller elsker noen, rammes av ensomhet når den man bryr seg om eller elsker ikke lenger er der, fordi den elskede har forlatt deg fysisk eller emosjonelt. [...] I ensomheten er du revet løs fra andre på en betydningsfull måte, og derigjennom er du også løsrevet fra deg selv, fra viktige sider av deg som bare kan eksistere og utvikle seg når du er knyttet til andre (Svendsen 2015: 10f).

---

<sup>9</sup> Gjennomgående i Christiansens forfatterskap kan man finne påvirkning fra sentral-europeisk litteratur og film, særlig den franske nyromanen nybølgefilmer fra Frankrike fra 1960-tallet og utover, deriblant fra Robbe-Grillet. Det går et skille når det gjelder den intertekstuelle hovedimpulsen fra film til litteratur fra og med *Intimiteten*, noe Christiansen påpeker i *Lykke og eksil*: «Etter *På ditt aller vakreste* forlater jeg den koblingen til nybølgefilmen. *Intimiteten* er den første romanen jeg skriver som i større grad er knyttet til litteraturen enn til filmen» (Boulos 2016: 81).

Svendsen skiller derimot mellom det å være alene og å være ensom: «Vi kan beskrive ensomhet som en sosial abstinens: en følelse av ubehag som forteller oss at vårt behov for relasjoner til andre ikke er tilfredsstillt (Svendsen: 16f). Dette kan relateres til den ensomhetsforståelsen Oatley og Hogan postulerer, i og med at den «ensomheten» de retter undersøkelsen sine mot, er de negative konsekvensene av en brutt romantisk eller seksuell relasjon.

Svendsen hevder at å være alene likevel ikke alltid fører til en følelse av sosial abstinens. Han trekker linjer til filosofer fra Aristoteles til Descartes, Kant, Schopenhauer og Heidegger, og han finner at den gode ensomhetsfølelsen ofte anses av filosofer «som et privilegert refleksjonsrom hvor man er særlig nær sannheten» (2015: 110f). Jeg oppfatter at det er et slikt refleksjonsrom som viser seg i *Fraværet av musikk*. Christiansen skriver om ensomheten som et rom for refleksjon og skriving i en refleksjon jeget gjør mens han ligger i senga og hører M puste:

Det hendte at jeg noterte små setninger på en lapp. Disse notatene var sjelden gode, men de var tross alt små anvisninger i jakten på det sublime. [...] Jeg var alene og tilfreds på samme tid. Kanskje var det fordi jeg lot meg begeistre av detaljer, kanskje var det småtteriet som løftet meg på en slik makelig måte, som om objektene levde sitt eget liv løst fra alle sorger, alle tap, alle nederlag (Christiansen 2007: 87).

Jeg nevnte i forrige delkapittel at Hogan viste til Robbe-Grilletts romans ensomhetsfølelse som normaltilstand, der lykke oppstår for romanens protagonist i de korte møtene han har med familien. Når Christiansen skriver om å skrive, og den ensomheten som behøves for å produsere tekst, i «jakten på det sublime», dannes en kunstig ensomhet som fører til tilfredshet og begeistring. Slik at inverterer Christiansen Hogans kategorisering, der det for Christiansens litterære jeg er ensomheten som markerer et oppbrudd med hverdagslivets mange sorger og tap.

### 3.3.3. Seksualitet og lengsel

Til nå har jeg skrevet om en valgt ensomhet med utgangspunkt i romantisk og seksuell tilknytning i *Fraværet av musikk* ved å anvende et begrepsapparat nært beslektet med psykologien.<sup>10</sup> Jeg vil nå bruke Merleau-Pontys ideer om seksualitet for å undersøke måten

---

<sup>10</sup> Lars Svendsens bok *Ensomhetens filosofi* fikk størst oppmerksomhet i resepsjonen nettopp fra psykologer. I en fagfelleurdert bokmelding i *Tidsskrift for psykisk helsearbeid* (2016) skriver Ann-Mari Lofthus at «Dette er en bok som bør være på andre fagfelts pensum, ikke bare filosofi. Nåtidige og fremtidige ansatte innen psykisk helsefeltet [sic] bør ha et reflektert forhold til ensomhet, siden de vil møte det ofte i sin praksis» (2016: 179). I

seksuell lengsel kommer til uttrykk i *Intimiteten*, der distansen mellom Sune og omverden ikke er selvvalgt, slik alenefølelsen skildres i *Fraværet av musikk*.

Møtene mellom Sune og hans familie på sykehuset fungerer ved flere tilfeller som springbrett til erindringsscener som gir innsikt i relasjonen mellom karakterene. Den motsatte bevegelsen finner vi også i enkelte episoder, der episodene tar utgangspunkt i Sunes fantasiverden og ender med at han våkner i et kort øyeblikk slik at han kan utveksle et par ord med den besøkende før han faller tilbake i søvn. I enkelte erindringsscener «lekker» Sunes fantasiverden gjennom, slik at skillene mellom drømmer og erindring blir uklare. Sunes sykehusopphold og kroppens skadde form oppløser Sunes selvidentitet, og den brutte kommunikasjonen mellom ham og omverdenen viser en distanse mellom Sune og de andre romankarakterene.

Etter bilulykken i *Intimiteten* ligger Sune på sykehus, hvor kontakten med kroppen og omverdenen er i oppløsning: «Jeg lå i en fremmed seng og kjente ikke kroppen, kjente ikke beina eller armene eller fingrene» (Christiansen 2003: 25). I møtene med de andre karakterene, Maja og Katrina, preges samtalene av at Sune enten ikke får til å si det han ønsker: «Jeg forsøkte å si noe, men fikk ikke frem et ord, klemte hånden hennes [Majas] i stedet» (2003: 27). Distanse som viser seg i disse møtene springer ut fra tapet av konkret språk, men hvor Sune samtidig har fått tilbake evnen til å benytte kroppens motorikk for å kommunisere med Maja. På den måten er Sune ikke helt lukket inne i seg selv. Denne formen for en halvt brutt kommunikasjon mellom Sune og omverdenen kan belyses gjennom Merleau-Pontys tanker om den sovende og den sykes halve forankring i virkeligheten:

Der er et øyeblikk, hvor søvnen »kommer«, den setter sig på denne imitation af sig selv, som jeg tilbød den, det lykkes mig at blive, hvad jeg foregav at være: denne masse uden blik og næsten uden tanker, der lænket til et sted i rummet nu kun er til i verden gennem sansernes anonyme årvågenhed. Det er naturligvis dette sidste bånd, der muliggør en opvågning [...] En sovende er i denne forstand aldrig lukket fuldstændigt inde i sig selv, aldrig helt sovende, den syge er aldrig helt afskåret fra den intersubjektive verden, aldrig helt syg» (Merleau-Ponty 1994: 125f).

En del av spenningen som ligger til grunn for dialogene i *Intimiteten*, spiller på denne distansen mellom personene, hvor det siste båndet mellom Sune og andre personer er gjennom en vag persepsjon av dem. Merleau-Pontys sammenligning av sykdom – eller i

---

*Tidsskrift for norsk psykologforening* skriver tidligere leder i foreningen, Anders Skuterud at «Han [Svendsen] har skrevet en bok om et tema med klar relevans for psykologifaget» (29.02.2016).

Sunes tilfelle: skadd kropp – og drøm viser seg spesielt tydelig i det første møtet mellom Sune og Katrina på sykehuset etter ulykken:

- Hvordan er det med deg? spurte hun [Katrina]. – Hva er det som har skjedd?
- Jeg forstår ikke hva du mener, sa jeg. – Det gjør dessuten ingenting, snart kan du presentere meg for dine venner. Har du søsken? Har jeg spurt deg om det før? Og foreldrene dine, de lever da, gjør de ikke? I så fall vil jeg gjerne treffe dem. alt er relativt. Kjære Katrina, kvinnen i deres liv hetter O, og solens farge, den har jeg glemt.
- En trekk flakset inn i rommet. Katrina ble revet vekk og tingene omkring meg ble satt i bevegelse (Christiansen 2003: 50f).

I sitatet viser det seg at Sune har en kroppslig utstrekning i det samme rommet som Katrina, men kontakten er likevel ustabil. Sunes replikk starter med spørsmål om Katrinas relasjoner, men avsluttes i et tap av hukommelse, markert med ordet «glemt». Replikken minner mer om den usammenhengende måten en kan prate på i en drøm, enn en replikk fra en «til-stede-værende» person. Sune husker ikke hans og Katrinas felles historie. Dette relaterer seg til det jeg skrev om at tapet av Sunes navn i tiden rett etter ulykken, at det som tilhører det «normale livet» blir glemt da det ikke er relevant for Sunes «ekstraordinære» tilstand. Alt som vedrører Katrina, har gått tapt for Sune ved at hun eksisterer «der ute i verden», mens Sune er begrenset til å veksle mellom sitt kroppsrom og sykehusværelset.

Ømheten i betegnelsen «kjære Katrina» viser at det likevel fins en nærhet, eller *attachment*, mellom de to, selv når hukommelsen hans har sviktet. Slik synliggjøres at kontakten mellom Sune og Katrina ikke er helt brutt, men at det likevel ikke kan forekomme noen betydningsfull samtale mellom dem. Merleau-Ponty forklarer at «vi [kan] i hysteri og fortrængning være uvidende om noget samtidig med, at vi ved det, fordi vore erindringer og vor krop ikke fremtræder for os i enkeltstående og bestemte bevidsthedsakter, men omslutter hinanden i generalitet» (1994: 123).

I en tidligere dialog mellom Sune og Katrina, viser han en interesse for hennes kropp, der Katrinas seksualvaner presenteres som et ledd i en miljøskildring av hverdagslivets bestanddeler:

- Fortell meg alt, sa jeg.
- Jeg skjønner ikke, sa hun [Katrina].
- Våknet du behagelig i dag, eller har du drømt noe som har oppskaket deg? Var du alene?
- Selvfølgelig var jeg alene, sa hun.
- OK. Onanerte du? Gikk du rett i dusjen? Glemt du å ta ut søppelet i går kveld slik at det luktet da du kom ned på kjøkkenet? Hva så du fra vinduet? Hva tenkte du på?» (Christiansen 2003: 59f).



Det omfattende begrepet «alt» i Sunes henvendelse tar utgangspunkt i Katrinas kroppslige situasjon under oppvåkningen den morgenen, slik at «altet» i fortellingen i realiteten er sentrert rundt henne som handlende kropp. Kroppen til det erfarende mennesket presenteres som sentret all erfaring springer ut fra. Katrinas drømmer får betydning av at den påvirker hennes kroppslige situasjon. På denne måten smelter hennes indre forestillingsverden sammen med hennes erfaringer av den ytre verden gjennom hennes kropp. Bevegelsen fra kroppens oppvåkning, til bevegelsen ut av rommet og til vinduet, vender til persepsjonen og refleksjonen mot enden av utspørringen, «Hva så du ut fra vinduet? Hva tenkte du på?». Den historien Sune forespør oppbygges på den måten gjennom kropp–refleksjon–kropp (våkne–drømme–onanere), til kropp–miljø–kropp (å gå i dusjen–søppel på kjøkkenet–å lukte søppelet), og avslutningsvis persepsjon–refleksjon. Miljøet blir ikke interessant som fenomener i seg selv, men får verdi ut fra den innvirkning det får på den handlende kroppen. Gjennom at Sune stiller spørsmål knyttet til kropp, seksualitet, drømmer og ytre omgivelser, uttrykker han et ønske om å nærme seg hennes kroppslige situasjon utenfor sykehuset, som kan tolkes som en kroppslig normaltilstand.

Gjennom kontrasten mellom Sunes sengebundne kropp og Katrinas frie kropp, kommer det frem at Sunes spørsmål om onani ikke entydig viser til hans begjær etter henne. Det kan like gjerne være snakk om en lengsel tilbake til hverdagslivet som til Katrinas kropp. Merleau-Ponty hevder at seksuelt begjær forsvinner samtidig med kroppens funksjoner: «En syg opsøker aldrig kønsakten af sig selv. [...] Den syge kysser næsten aldrig, og kysset har ingen seksuel stimulationsverdi for ham» (1994: 113). Det kommer frem at kjærtegn er av liten verdi for Sune: «Jeg skjelnet Katrinas ansikt og hun bøyde seg ned og kysset pannen min. Jeg kjente leppenes lette trykk mot huden, snudde hodet og skimtet det hvite gullet som flammet fra vinduet, lyttet til lydene som summet uten noe intervall» (2003: 96). Katrinas kyss på pannen til Sune vekker liten affekt hos ham. Han retter heller oppmerksomheten mot det han ser og hører: lyset som skinner gjennom vinduet og lydene fra sykehuset. Merleau-Ponty skriver at

selv når kroppen er afskåret fra eksistensens kredsløb, falder den aldrig fuldstændigt tilbage i sig selv. Selv når jeg fordyber mig i oplevelsen af min krop og i sansningernes ensomhed lykkes det mig aldrig helt at undertrykke mit livs henvisning til en verden, hele tiden opstår der på ny en intention i mig, om det så kun er mod de genstande, jeg er omgivet af, og som falder mig i øjnene, eller mod de øjeblikke, som indtræffer og skubber det, jeg lige har levet, tilbage i fortiden (1994: 127).

Når Sune retter oppmerksomheten fra Katrinas kyss til lyset fra vinduet, retter han blikket mot det som ligger utenfor hans synsfelt. Utenfor sykehuset eksisterer den verden han ikke kan ta del i, men der all hans erfaringer fram til nå har utspilt seg. Katrinas kyss mister seksuell og romantisk mening ved at det utspiller seg innenfor sykehusrommet, i rommet der Sunes muligheter er begrensede. Christiansens formulering av «leppenes lette trykk mot huden» uttrykker ingen eksplisitt nytelse hos Sune. Merleau-Ponty hevder at

[n]år selve de taktile stimuli [...] har mistet deres seksuelle betydning, er det, fordi de så at sige er holdt op med at tale til hans kropp, sætte den i et seksuelt forhold, eller fordi den syge med andre ord er holdt op med at stille omgivelsene dette tavse og permanente spørsmål, som den normale seksualitet udgør (Merleau-Ponty: 1994: 115).

Det er ikke gitt at Katrina intenderer kysset som et seksuelt initiativ. Det viser likevel til et nært forhold mellom Sune og Katrina, men der de «taktile stimuli» har mistet sin romantiske betydning. Samtidig viser romanen at de er mennesker med en aktiv seksualitet til vanlig. Forholdet deres skildres som et seksuelt og romantisk forhold i romanens erindringsscener, der Sune tenker tilbake på de første møtene han hadde med Katrina som leder frem til deres første seksuelle møter. Slik sett bryter kjærtegnet fra Katrina med den tidligere etablerte forventningen om at intensjonene bak Katrinas kjærtegn oppfattes og speiles av Sune, om enn de er romantiske eller seksuelle.

### 3.4. Gestens tvetydige språk

I *Fraværet av musikk* finner det sted en episode der det oppstår en plutselig distanse mellom jeget og M ved en tilsynelatende liten gest. På dette punktet i fortellingen har de avsluttet et samleie, og Jeget gjør seg klar for å gå hjem:

Jeg streifet pannen hennes med hånden, men da trakk hun seg vekk og åpnet døren ut til trappegangen. Hadde jeg fornærmet henne? Jeg var ikke sikker, man kunne aldri vite hva en fremmed oppfattet eller reagerte på. [...] Jeg vurderte å be om unnskyldning, [...] men lot det være, mine hensikter hadde tross alt vært gode, hun hadde ingen grunn til å reagere, det var virkelig ikke noe foraktelig ved min opptreden, det måtte hun forstå (Christiansen 2007: 71).

Gjennom gesten brytes idyllen som ble etablert i det forgående samleiet. Jeget oppfatter at M avviser ham når hun trekker seg unna og åpner døra til yttergangen. Merleau-Ponty skriver om kroppsspråket at han «perciperer for øvrigt ikke vreden eller truslen som en psykisk kendsgerning, der er skjult bag gesten, jeg aflæser vreden i gesten, gesten får mig ikke til at tænke på vreden, den er selve vreden» (1994: 151). De samme mekanismene som Merleau-Ponty viser til, er i spill når M reagerer når jeget når streifer hånda mot pannen hennes. Hun

oppfatter berøringen ikke som en intensjon om, eller tegn på kjærlighet, men heller som *selve kjærligheten* i kjærtegnet. For M har jegets indre følelsesliv blitt forent med den ytre verden, gjennom den kroppslige gesten. Merleau-Ponty skriver at «Den således »forstående« gestus' mening ligger ikke bag gesten, den smelter sammen med strukturen af den verden, som den pågældende gestus tegner, og som jeg overtager, den breder sig ud over selve gesten» (1994: 153).

Kjærlighet og avvisning går fra *intensjon* til *fenomen*, slik at intensjonene «smelter sammen med strukturen av verden». At jeget streifer pannen til M viser måten kjærligheten eller ømheten som ligger bak gesten blir en del av verden ved at Jeget uttrykker sin «gode hensikt» gjennom kroppsspråket. Bevegelsen fjerner avstanden av kjærligheten fra «tenkt kjærlighet» til «reell kjærlighet», i den forstand at kjærligheten er en del av verdens eksisterende «ting» eller fenomener. Det samme gjelder Ms avvisning av jegets kjærlighet: Jeget opplever ikke Ms intensjon om å avvise, men selve avvisningen.

I *Intimiteten og Fraværet av musikk* ligger en stor del av det kommuniserte mellom romankarakterene i gester og kroppsspråk. Sune posisjonerer seg i et vekselvis nært og distansert forhold til Katrina, mens jeget i *Fraværet av musikk* erfarer at M avviser hans intensjoner om nærhet. Gjennom at Sune er skadd, endres hans persepsjon av Katrinas kropp, ved at det seksuelle elementet i hans intensjonelle bue har blitt svekket. I *Fraværet av musikk* vises et seksuelt og romantisk forhold mellom det litterære jeget og M der alenefølelsen griper inn i samværet. Det er altså ingen entydig distanse mellom hovedpersonene og deres partnere. Sameksistensen med et annet menneske blir i romanene skildret som et forhold som aldri når helt inn til hverandres liv, men der de stadig forsøker å nærme hverandre. Karakterene inviterer hverandre inn i sine personlige liv, gjennom verbal og kroppslig kommunikasjon, men de avslår eller trekker tilbake disse invitasjonene rett som det er. Slik skildrer Christiansen kjærlighetsforhold som noe annet en stabil relasjon som oppløser ensomhet, og han viser at det ikke nødvendigvis er en negativ opplevelse.

## 4. Metafiktive romaner?

Jeg har til nå gjort rede for måten hovedkarakterene i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* viser en tydelig bevissthet rundt ensomhetens plass i nære relasjoner. Jeg var inne på at de brukte denne ensomheten som et rom for å reflektere og skrive. Jeg vil nå presentere intertekstualitetens betydning for hovedkarakterenes selvforståelse og erfaring av verden. Grunnen bak valget er å danne et grunnlag for undersøkelsen av måten romanene viser til prosessen av å skrive romaner. Brorparten av den akademiske og essayistiske skrivingen om Christiansen berører hans bruk av intertekstualitet i en eller annen grad.<sup>11</sup> Å begrense undersøkelsen av Christiansens romaner som litterære verk med hyppige referanser til annen litteratur, vil ikke alene kunne føre til nye innsikter i forfatterskapet. Jeg har valgt å gjøre rede dette aspektet for å åpne for en lesning av romanene som belyser romanenes intertekstuelle referanser til *seg selv* og til hovedkarakterene som lesende og skrivende personer.

Noe av det som skiller *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* fra Christiansens øvrige romanproduksjon er verkenes eksplisitte selvhenvisninger til sin egen komposisjon og skapelsesprosess. *Fraværet av musikk* eksisterer som litterært verk innad i tekstuniverset. *Intimiteten* inkluderer en allusjon om romanens tilblivelse i kapitlet «Astronaut». Selvhenvisningene løfter det metalitterære nivået fra å omhandle måten romankarakterene erfarer verden gjennom å være lesende individer, til at de fremstår som tydelige *litterære produkter*. Slik bevisstgjøres forfatterens plass i produksjonen av det litterære verket, og romanene får en særegen ontologisk status som et kunstverk som er bevisst dens doble status som roman og som den virkeligheten hovedpersonene eksisterer innenfor.

### 4.1. Kort om metafiksjon

Jeg baserer min forståelse av *metafiksjon* ved å vise til den danske litteraturforskeren Svend Erik Larsens redegjørelse av begrepet i artikkelen «Når litteratur snakker med sig selv. Metafiksjon og litterær metode» fra tidsskriftet *Edda* (2004). Larsen definerer metafiksjon som «den tekstfunksjon der bygger på den æstetiske internt semiotiske metafiksjon» (2004: 269, originale uthevninger). For å presisere definisjonen, utdyper han det han forstår et *internt semiotisk* metanivå: «at man *inden for et givet tegnsystem*, og ikke kun i et forhold til et sagsområde eller i forhold til et tegnsystem, kan oprette et niveau hvorfra man kan henvise til tegnsystemet selv» (2004: 268, originale uthevninger). Språket i metalitterære verk

---

<sup>11</sup> Se eksempelvis Knausgård (1995), Gulliksen (1996), Rottem (1998), Mæhle (2000), Oftedal Andersen (2004), Vassenden (2007), Andersen (2011), Boulos (2016), Borge (2016) og Greni (2019).

konstruerer dobbelttydige utsagn som viser til den mening som oppstår i teksten, samtidig som språket viset til særegenheter ved romanen som kunstverk. De doble utsagnene dannes ved at teksten siterer, refererer, lager pastisjer eller nytolkninger av tidlige litterære verk.

Grunnen for at jeg har valgt å benytte meg av Larsens korte artikkel er at han baserer definisjonen sin av «metafiksjon» ut fra et perspektiv som fremhever *språkets* rolle (2004: 271). Med dette utgangspunktet skisserer Larsen opp fire nivåer av litterære selvreferanser. Det første nivået kaller han *metaspråklig selvreferanse*, som omhandler «teksters henvisning til deres egen konkrete materielle fremtæden som sprog» (2003: 274). Den andre typen selvhenviing er *metatekstlig selvreferanse*, som viser til «teksters henvisning til sprogets rolle i forhold til andre medier», som viser seg eksempelvis i *ekfrasen* («Verbal billedbeskrivelse») (2004: 275). Disse to formene for selvreferanse ligger til grunn for det tredje nivået, *metapoetisk selvreferanse*, «teksters henvisning til deres særlige rolle som digteriske tekster», og det fjerde nivået, *metafiktiv selvreferanse*: «teksters henvisning til deres ontologiske status som fiktive tekster» (2004: 277; 278).

Styrken ved Larsens begreper at det viser til et mangfold av nivåer av metafiksjon. En metodisk svakhet ved disse fire typene av litterær selvhenviing er derimot at skillene mellom kategoriene er flytende. Jeg vil derfor ikke strukturere denne delen av analysen ut fra Larsens kategorier, men heller referere til inndelingen hans for å vise til hvilket nivå de mange litterære selvhenviingene i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* springer ut fra.

#### 4.2. Intertekstualitet som grunnlag for erfaring

*Intimiteten* og *Fraværet av musikk* inneholder flere intertekstuelle referanser som belyser måten hovedkarakterene står i et tett forhold til litterære tekster som eksisterer forut for handlingen i romanene. I *Fraværet av musikk* erindrer jeg da han først ble bevisst litteraturens innvirkning på hans liv, og den rollen romanen spiller for hans persepsjon av verden fra og med dette punktet i hans oppvekst:

En lørdag kveld, om våren, bare få dager etter min sekstenårsdag, satt jeg på en pallestabel [i fars fabrikk] og leste i Borges' *Labyrinter*, da det brått gikk opp for meg at mitt humør, og kanskje hele mitt sinnelag, i stor grad var avhengig av hva jeg til enhver tid leste og lyttet til [...] utvilsomt påvirket av bokens blikk, stirret jeg rakt opp i taket, som nå fremsto som en forlokkende freske av knudrete betongelementer, gråhvit mur [...], hengende lysarmatur som brant som magnesium, kveldssolens glød og eventyrlige skygger (Christiansen 2007: 187).

Sitatet viser at Christiansen fremstiller intertekstuelle referanser i større grad som en modus han persiperer verden gjennom. Christiansens referanser og sitater springer ut av litteraturens affekt på ham og påvirker måten han skildrer erfaringen i litteraturen.

Denne innsikten i at litteraturen endrer persepsjonen av omverden er ingen ny oppdagelse. Ideen var fremtredende allerede fra begynnelsen av det 20. århundre. Den ofte siterte russiske formalisten Viktor B. Sjklovskij (1893–1984) populariserte ideen allerede i 1916 i artikkelen «Kunsten som grep», som er oversatt av Sigmund Fasting og utgitt i *Moderne litteraturteori. En antologi*:

Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er «underliggjørelsens» virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges (Sjklovskij 2003: 18).

Jeget i *Fraværet av musikk* tar så over og forlenger den persepsjonen han erfarte under lesningen av Borges. Lysarmaturen erfares da som «kveldssolens glød og eventyrlige skygger», og får et trekk av det mytologiske, eventyrlige over seg. Likhetene mellom Sjklovskijs idé om at den litterære persepsjonen griper inn i måten man opplever sin konkrete virkelighet på, får gjenklang hos Stubberud. Der Sjklovskijs «underliggjøring» beror på å se verden med et fordomsløst, «naivt» blikk, er det derimot det estetiske blikket som Stubberud hevder aktiveres av romanen: «Et litterært uttrykk som ikke begrenser seg til idé-formidling, som ikke forsøker å oppheve seg selv, vil kunne ha estetisk verdi. Den estetiske verdi taper vi i det daglige. Den estetiske verdi kan vi imidlertid erfare i litteraturen» (Stubberud 1972: 141). Det er altså det estetiske blikket det unge jeget tar med seg videre fra Borges' litteratur og som vedvarer gjennom oppveksten og hans voksne liv.

I et avsnitt i begynnelsen av *Fraværet av musikk* skildrer Christiansen miljøet det litterære jeget er situert i ved å referere til den svenske forfatteren Pär Lagerkvist: «Vi hadde kjøpt oss et gammelt, hvitt hus ved jernbanelinjen, det var på ingen måte snakk om et slikt man kan lese om i åpningen av Lagerkvists *Gäst hos verkligheten*», før Christiansen siterer fra åpningen til Lagerkvists roman (2007: 24). Intertekstualiteten preger på denne måten det litterære jegets persepsjon av omverdenen. Han erfarer ikke huset slik det står «for seg selv», men virkelighet og litteratur smelter sammen. Referansen går fra å ha betydning for jegets forståelse av det ytre rommet, huset, til jegets selvforståelse som kropp plassert i rommet: «Den første morgenen våknet jeg og tenkte: «Som befriad från något begav han sig på väg hemåt»» (2007:24). Forflytningen av det litterære perspektivet fra jegets omgivelser til jegets

kroppslige situasjon, at han våkner i et nytt hus, demonstrerer måten persepsjonen av det ytre rommet og forståelsen av seg selv som lesende menneske er uløselig knyttet opp til hverandre.

Christiansen knytter bilulykken i *Intimiteten* opp til Monteverdis *L'Orfeo*, i en refleksjon som finner sted to tredeler ut i romanen, hvor Sune ligger på sykehuset og lengter etter å høre musikk, og det siteres fra operaens andre akt:

Å, bitre hendelse  
Å, grusomme og onde skjebne  
Å, ubarmhjertige stjerner  
Å, nådeløse himmel (2003: 96).

Parallellene mellom *L'Orfeo* og Sune blir tydelig gjennom repetisjonen av stjerne- og himmelmotivene i skildringen av ulykken. En ytterligere kobling mellom Sunes «onde skjebne» og greske klassikere er å lese i tapet av ham selv: «jeg hadde vært i svev i fireogtyve timer: uten bevissthet, uten hukommelse; jeg hadde vært tømt, et *ikke*, en *ingen*, ingenting» (Christiansen 2003: 46, originale uthevinger). Det er påfallende lik en av Sunes refleksjoner rundt en planlagt romanåpning i begynnelsen av romanen:

Jeg satt i bilen og tenkte på en romanåpning jeg hadde tumlet med en stund, noe om at Odyssevs i tidens fylde vendte tilbake til Troja [...] Jeg så for meg hvordan han stanset bilen like i utkanten av byen, slo av tenningen og satt der en stund og betraktet det nesten fargeløse landskapet gjennom den regnvåte eller rimete frontruten. Mitt navn er Oudeis, tenkte han, mitt navn er Ingen, jeg er ingen nå (2003: 17f).

Gjennom variasjonene «jeg hadde vært tømt, et *ikke*, en *ingen*» og «mitt navn er Ingen, jeg er ingen nå», knyttes Sunes oppløste selvforståelse som individ til tidligere mytologiske skjebner fra Orfeus og Odyssevs. Gjennom Orfeus-referansen strekker Sunes erfaringer seg tilbake i tid, gjennom at hans opplevelser av bilulykken speiler Orfeus' klagesang, mens Odyssevs historie trekkes til nåtiden ved at han sitter i en bil. Disse anakronismene speiler *Intimitetens* komponeringsprinsipp, der Sunes erfaringer og erindringer blandes sammen med fortellingens nåtidsplan. Det anakronistiske ved henvisningen til antikke tekster forener fortid og nåtid i den samtiden Sune erfarer og reflekterer over verden i, og distansen til omverdenen blir en mulighet for å danne et nærvær til tidligere litteratur.

Dialogen mellom Christiansens hovedkarakterer og litteraturen viser litteraturens ontologiske status: litteraturen eksisterer på samme erkjennelsesnivå som virkeligheten, der litteraturen farger hovedkarakterenes erfaringer av hverdagen. De litterære referansene danner bakteppet for hovedkarakterenes selvforståelse av sine litterære referansepunkter, slik at deres identitet frembringes av den litteraturen de leser. Videre spiller intertekstualiteten inn på

Christiansens iscenesettelse av verden og erfaringen som estetisk produkt: Verden blir til og erfares ut fra det perspektivet hovedkarakterene overtar fra litteraturen. Den verden hovedkarakterene eksisterer innenfor, blir da en estetisk verden der den «realismen» Christiansen hevder han tilstreber, med rimelighet kan oppfattes som et uttrykk for hans unike persepsjonsevne og litterære bevissthet.

#### 4.3. Intertekstualitet og (u)bevisst distansering

Det jeg finner fra den tidligere Christiansen-forskningen med høyest betydning for min oppgave er det Øystein Rottem hevder er «tidsriktig» ved Christiansens debutbok. Rottem trekker frem *poète maudit*-motivet og de skjønnlitterære referansene i Christiansens lyrikkdebut som tidstypiske trekk ved 80-tallspoesi. Han hevder at «Samlingen la [...] opp til et bilde av dikteren som *poète maudit* – et *image* som også var i tidens ånd. Trendy var dessuten det vell av referanser, sitater, dedikasjoner og allusjoner [...] i en tid da det ble ansett som litterært mer høyverdig å forholde seg til andre tekster enn til virkeligheten» (1998: 720). Jeg oppfatter Rottems karakterisering av Christiansen som relevante for min undersøkelse av ensomhetens rolle for romanenes status som metalitterære verk. Jeg opplever at det Rottem skriver om *Hvor toget forlater havet* kunne vært skrevet om *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*, da det «tidstypiske» forfatterimaget og referansene i Christiansens debut ikke begrenser seg til hans 80-talls litteratur, men fremtrer tydelig også i disse romanene. Rottem synes å være inne på et spor som knytter forfatteren til romantikken: da *poète maudit* er et begrep med opphav i romantisk tenkning, ifølge *Litteraturvitenskaplig leksikon*:

**poète maudit** (fr. 'fordømt poet'), betegnelse brukt av og om samtidspoeter på 1800-tallet for en poet som føler seg tilsidesatt og misforstått. Uttrykket henspiller bl.a. på en følelse mange poeter hadde av å bli isolert i forhold til det borgerlige publikummet, men også på romantiske kunstnermyter om kunstneren som en outsider (Lothe 2007: 172).

Per Thomas Andersen vektlegger i *Fortelling og følelse* måten romantikkens forfattersyn i aller høyeste grad er levende i samtiden, og hvilken betydning det har for en narratologisk undersøkelse av følelser i skjønnlitterære verk:

Tanken om den unike, originale personlighet som har kunstverket som sin ekspresjon, stikker dypt selv i våre dagers forestillinger om kunst. Og selv om vi kanskje ikke tror på anelsen eller kunsten som den høyeste form for erkjennelse, bærer vi fortsatt på forestillinger om kunstneren som en person med et slags privilegert blikk som kan se noe annet enn oss andre. [...] Kunstneren er ingen hvem som helst, men et unntaksmenneske med dype tanker, og kunstverket bæres av spontanitet og sterke følelser (2016: 18).



Eirik Vassenden problematiserer den fremmedgjøringen som finner sted mellom hovedkarakteren i *Fraværet av musikk* og leseren gjennom romanens mange henvisninger til annen litteratur. Vassenden henviser til dr.polit. ved Universitetet i Agder, Ove Skapenes' artikkel «Den 'legitime kulturens' moralske forankring» fra 2007 for å underbygge sin påstand om at «et overveldende flertall av det bokkjøpende publikum [i Norge] (den øvre middelklassen = hovedfag eller mer) blir moralsk forarget over alle uttrykk for elitisme og estetiske kvalitetshierarkier» (2007: 119). Han hevder at

romanens hovedperson lever et ytterst kultivert, ja, estetisert liv, på grensen til det karikerte. Han leser med, tenker i og siterer fra en høymodernistisk kanon med en slik selvfølge at man lett kan komme til å fremmedgjøres. [...] Hyppig referering til noe som ligger utenfor den felles referanserammen fører til en form for eksklusjon. Det er et dilemma. Vi snakker her som en tekst som nærmest bevisst ekskluderer seg selv (Vassenden 2007: 118f).

Den distanseringen mellom Christiansen og sitt lesende publikum, som Vassenden påstår eksisterer, viser til at man også i *Fraværet av musikk* kan snakke om et *poète maudit*-motiv.<sup>12</sup>

#### 4.4. Speilfortellingen

Jeg vil nå undersøke *Intimitetens* speilfortelling, eller *mise en abyme*: «en miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten» (Lothe 2007: 141). Speilfortellingen i *Intimiteten* utspiller seg i romanens fjerde kapittel, «Astronaut», og den dreier seg om en fotograf som tar bilder av en forsvunnet fotograf. Kapitlet skiller seg fra resten av romanen: Først og fremst endrer fortellerperspektivet seg fra 1. til 3. person, og ingen fra romanens etablerte rollegalleri opptrer i speilfortellingen. Det blir da tydelig at speilfortellingen viser til *noe annet* enn øvrigheten av romanen, og kapitlet viser seg i så måte som en fortelling *i* fortellingen om Sune.

Jeg vil i dette kapitlet først gi et sammendrag av speilfortellingen, før jeg undersøker de metalitterære aspektene ved speilfortellingen og koble funnene mine til Larsen og Dällenbachs begreper om litterær selvhenviing og *mise en abyme*. Avslutningsvis vil jeg gjøre rede for måten romanene presenterer ensomhetens betydning i skapelsen av et litterært

---

<sup>12</sup> Det bør påpekes at Vassenden trekker egne slutninger fra Skapenes' artikkel. Skapenes finner at majoriteten av nordmenn med mer enn fire års utdanning ikke leser «tung» litteratur: «Vårt materiale om den høyt utdannede norske middelklassen tyder på at i denne gruppen har kultur primært en underholdnings- og avslappingsfunksjon. [...] Mange svarer at de ikke har tid til å lese noe særlig, og får de tid, leser de faglige ting eller aviser. De fleste liker best lettest litteratur, og særlig leses det mye krim» (2007: 544). Skapenes hevder derimot ikke at de som faktisk leser «høykulturelle» romaner misliker det «estetiserende» ved denne litteraturen.

verk. I analysen vil jeg koble funnene mine til Svend Erik Larsens typer av litterær selvhenvising og noen relevante begrep fra Lucien Dällenbachs standardverk *The Mirror in the Text*, [Fr. orig. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977)]. I denne boken gjør han *mise en abyme* til analyseobjekt. På grunn av oppgavens omfang, vil jeg ikke kunne gjøre en lengre redegjørelse av Dällenbachs begreper. Jeg vil derfor fortløpende referere til Dällenbachs begreper der de kan utdype den formen for litterær selvhenvising som gjør seg gjeldende.

#### 4.4.1. Sammendrag av speilfortellingen

En fotograf har satt opp et kamera på en strand i *Le Vrai* for å ta bilder av stranden og solnedgangen noen måneder etter at en astronaut ble antatt død: «Historien forteller at noe hadde gått galt oppe i sondens omløpsbane [...] og siden man ikke klarte å oppspore kapselen med radar eller ved hjelp av annet av datidens avanserte søkeutstyr, antok man at det måtte ha skjedd en total smelting av objektet under fallet gjennom atmosfæren» (Christiansen 2003: 67). Fotografen setter opp kameraet på et stativ og setter på selvutløserfunksjonen slik at kameraet tar bilder hvert femte minutt. Tidlig neste dag vender han tilbake til stranden, og kameraet har da tatt en rekke bilder. Han fremkaller bildene og oppdager at en astronaut stiger opp fra havet på det første bildet, snubler i sanden på det neste bilde, og i det påfølgende fotografiet sitter han med ryggen til kameraet. Astronauten sitter urørlig i sanden fra bilde de neste 12 bildene. På det 13. bildet står han oppreist, og på det 14. bildet «så man bare halve kroppen hans på kloss hold idet han forsvant forbi kameraet. Så var han forduftet, oppløst» (2003: 68). Fotografen viser bildene til «myndighetene», som sender et team med etterforskere til stranden i *Le Vrai* for å søke etter spor fra astronauten. De finner klare avtrykk i sanden der romfareren satt, sammen med fotspor som leder mot skogholtet bak kameraet. Det siste sporet i sanden viser imidlertid kun et halvt fotavtrykk, som om astronautens fot ble kappet i to. Da de kryssrefererte oppdagelsen med bildene som ble tatt den forrige kvelden

fant de en bemerkelsesverdig overensstemmelse mellom astronautens posisjon på bildet og plasseringen av det avbrutte steget i sanden, som om han hadde opphørt å eksistere i det samme han forsvant ut av kameraets synsvinkel. Det ble satt i gang leteaksjoner og romfareren ble etterlyst i alle aviser og TV-kanaler, men han ble aldri funnet. Det eneste vitnet til denne episoden var et Canon EOS Rebel 2000 og en svært lysømfintlig AGFA-film (2003: 69).

Speilfortellingen opererer med to historier, eller reiser: Fotografens reise til og fra *Le Vrai* og astronautens reise fra havet til skogbrynet.

#### 4.4.2. Fotografens reise

Miriam Stendal Boulos skriver i *Lykke og eksil* at i konklusjonen til *Intimiteten* speilfortellingen «finner vi lignelsens betydning, der den peker utover seg selv som noe allmenngyldig knyttet til litteraturens og kunstens, ja, menneskets representasjonspremiss. Det var «som om han hadde opphørt å eksistere i det samme han forsvant ut av kameraets synsvinkel»» (2016: 89). Boulos' utsagn av speilfortellingens metapoetiske selvreferanse kan relateres til Dällenbachs begrep «Metatekstuell *mise en abyme*». Denne formen for *mise en abyme* viser til en teksts refleksjon som instruerer leseren i fortolkningen av teksten (Dällenbach 1989: 100). Slik jeg forstår Boulos, synes hun å presentere en tydelig konklusjon: På samme måte som astronauten kun eksisterer i fotografiet, eksisterer Sune kun i romanen. Speilfortellingen vil da fungere som en advarsel og instruksjon for den granskende leseren om at de ikke vil finne Sune i virkeligheten, men kun innenfor romanens rammer. Rune Christiansen uttaler hensikten sin med speilfortellingen i *Lykke og eksil*:

Jeg overlater til leseren å fortolke og gruble, det er et prinsipp jeg har brukt i *Intimiteten*. Jeg viser i tekst og innhold en roman som kjemper for å opprettholde en struktur. Fortellingen om romfareren, det er fortellerens iakttagelse av sitt objekt. Det som skjer utenfor kameraets blikk, er borte, det er en illusjonering av en roman; det som skjer i romanen, er romanens anliggende, alt annet er tolkning, en fortelling om fiksjonen (Boulos 2016: 89).

Historien om fotografien viser at speilfortellingen i *Intimiteten* undersøker grunnleggende estetiske spørsmål om et kunstverks tilblivelse. Svend Erik Larsen kaller denne formen for litterær selvhenvising for «metapoetisk selvreferanse», der litteraturen reflekterer «over sit eget væsen, ikke som sprogprodukt som sådan, men som kunstværk», der forfatteren stiller seg «gennem sit eget værk, spørsmålet om hvad han gør, hvorfor han gør det, og med hvilken virkning» (2004: 277). Dette kan relateres til det Dällenbach kaller «*mise en abyme of the enunciation*» («Uttalelsens speilfortelling»). Dällenbach definerer denne formen for *mise en abyme* i tre nivåer. Enten

- i) the 'making present' in the diegesis of the producer or receiver of the narrative;
- ii) the revelation of the production or reception *per se*; or
- iii) the explicitation of the context that determines (or has determined) the production/reception (1989: 75).

Jeg oppfatter at det er Dällenbachs andre nivå som gjør seg gjeldende på dette punktet, da historien om fotografen viser til produksjonen av et kunstverk.

Kapitlet innledes med den eventyrkonnoterende formuleringen «En gang for lenge siden», og fordobles av ordet «Historien forteller». Allerede fra åpningen markeres fortellingen to ganger som en usann historie. Navnet på det fiktive stedet Le Vrai kan oversettes til «Det sanne», og speilfortellingen får et selvironisk preg over seg gjennom motsetningsparet «En gang for lenge siden», «historien» og Le Vrai/Det sanne. Dessuten gis ingen av de handlende personene i speilfortellingen egennavn, noe som fjerner det «spesifikke» ved historien, og flytter det opp til et mer generelt nivå. At fotografen ønsker å «fange inn solnedgangen i hele dens foranderlige fylde» (Christiansen 2003: 67), tilsier at målet hans er en *realistisk* avbildning av virkeligheten innad i fiksjonsuniverset. På den måten står ikke virkelighets- og fiksjonsnivået som separate instanser, men blandes inn i hverandre.

Ved at kameraet i speilfortellingen har tatt en serie bilder, tilføres *tidsaspektet* til fotografiene. På den måten opererer speilfortellingen med to tidsplan: Bildeserien og fortellingen om fotografen. Bildeserien representerer da *Intimitetens* tekstinterne univers, slik at astronautens reise fra havet til skogholtet bak kameraet speiler Sunes reise gjennom den skrevne fortellingen: fra ulykken til verden utenfor sykehuset. Speilfortellingens overordnede nivå, som omhandler fotografen, kan da forstås som forfatterens reise i produksjonen av et litterært verk. Fotografen ligner en forfatter i og med at begge setter rammene for det som avbildes. Imidlertid fjerner fotografen seg fra å interagere med den omverdenen som gjøres til kunstuttrykk ved at kameraet tar bilder *av seg selv*. Det etableres da en distanse mellom kunstneren og kunstverket.

Samtidig peker det virkelighetsnære ved en fotografisk avbildning av Le Vrai i retning av Christiansens overordnede prosjekt. Jeg nevnte innledningsvis i oppgaven at bestanddelene i Christiansens litteratur eksisterer forut for teksten, i virkeligheten. Slik blir astronauten – og i forlengelse, Sune – en fundamental motsetning til Christiansens virkelighetskrav, da de i all henseende *ikke* hører hjemme blant virkelighetens bestanddeler. Sune er en fiktiv karakter og astronauten var antatt død. Det er likevel inkluderingen av astronauten i avbildningen av Le Vrai som fører til at fotografen gir fotografiene til myndighetene. Det er altså inkluderingen av det som ikke hører hjemme i virkeligheten som tillegger kunstobjektet verdi.

Forfatternivået i speilfortellingen kan forstås som at kunstneren presenterer det avsluttede verket til distribuering: fotografen viser bildeserien til myndighetene som gir fotografiene videre til etterforskerne. Dette kan speile den delen av romanens tilblivelsesprosess som foregår etter tilblivelsen av selve kunstobjektet, der forfatteren gir sitt litterære produkt til et forlag, som distribuerer verket til sine lesere.

I speilfortellingen skapes koblinger mellom fotografen og romanforfatteren, fotografiet med romanen, naturen som bakteppe med romanens bakteppe, og astronauten og Sune. Man kan da tegne en akse som ser slik ut:

*Le Vrai – astronaut – kamera – fotograf – fotografi – myndighetene – etterforskere – Le Vrai*

Speilfortellingen bruker denne ligningen for å undersøke romanens poetikk eller virkelighet. Romanen speiles slik:

*Virkelighet – Sune – skriveprosess – Christiansen – Intimiteten – forlaget – leser – virkelighet*

Alt innenfor speilfortellingen som har fysisk utstrekning speiler det romanproduksjonen som har fysisk utstrekning, bortsett fra kameraet: Astronaut/Sune, fotograf/forfatter, fotografiene/romanen, myndigheter/forlag, etterforsker/leser, og Le Vrai/virkelighet. En naturlig videreføring av denne ligningen kunne da vært å koble kameraet med en skrivemaskin eller datamaskin, da begge er redskaper med fysisk utstrekning som kunstneren anvender for å produsere et kunstverk. Det virker derimot svært usannsynlig at Christiansen har programmert skriveredskapet til å frembringe tekst av seg selv. Det virker heller som at kameraet viser til en tanke om at forfatteren ikke skal skrive seg selv for mye inn i produksjonen, men tre tilbake og la teksten komme «av seg selv». Det kommer jeg tilbake til i den delen av oppgaven som omhandler skildringen av skriveprosessen i *Fraværet av musikk*.

#### **4.4.3. Astronautens reise**

Astronauten dukker opp i det første bildet, sitter urørlig i resten av bildeserien, før han forsvinner i det fjortende fotografiet. På samme måte viser Sune seg i det første kapitlet i *Intimiteten*, hvorfra han befinner seg i stillstand til slutten av romanen. Det siste kapitlet forlater Sune sykehuset: «I sidespeilet så jeg den store bygningen [sykehuset] forsvinne» (2003: 199). Christiansen kommenterer ensomhetstematikken i Sune/astronaut-koplingen: «Astronautmotivet handler om en som forlater jordkloden, og den som forlater, kjemper for å tilhøre verden gjennom det han føler tilhørighet til, som en brikke i verden (Boulos 2016: 89).

Dette kan relateres til det Lucien Dällenbach skriver om «fiksjonell *mise en abyme*», som også kalles «*mise en abyme* av ytringen», som er «an intertextual résumé or quotation of the content of a work» (1989: 55). Denne formen for *mise en abyme* er da en kommentar av en litterær teksts betydning, slik at verket kan tolke seg selv. Denne formen for *mise en abyme* reflekterer selve ytringen, og viser seg som et sammendrag av verkets meningsinnhold, slik at

delen og helheten står i et dialogisk forhold til hverandre (Dällenbach 1989: 55). En *mise en abyme* av ytringen står i en relativ tid mellom delen og helheten, slik at delen viser både til 1) fortid, det som har skjedd i handlingen, 2) fremtid, det som skal komme senere i hovedfortellingen, og 3) hendelser som skjer både forut og etter speilfortellingen (1989: 60). Jeg vil argumentere for at bildeserien av astronauten viser til dette tredje nivået. Romfarerens nesten dødelige ulykke viser til Sunes bilulykke i kapittel 2, bildene av at astronauten sitter ubevegelig i sanden kan relateres til Sunes stillstand som skadet kropp på sykehuset. Det siste bildet av astronauten kan i et slikt perspektiv vise til et frempek til romanens avslutning, der Sune er «på vei ut av» romanen.

Astronauten og Sune er et kunstig speilbilde av hverandre, og speilfortellingen fremhever det ekstraordinære ved deres eksistens i *Le Vrai*/virkeligheten. Merleau-Ponty skriver: «Likheten mellom tingen og dens speilbilde er ikke annet enn en ytre beskrivelse, den hører til tanken» (2000: 35). Speilfortellingen viser en annen speiling, en symbolsk overføring mellom astronauten og Sune som beror på ensomheten som likhetstrekk. Det er dessuten lite som peker på at Sunes og Astronautens *cogito* er direkte avspeilinger av hverandre. Merleau-Ponty forklarer speilets funksjon:

Spøkelset i speilet drar mitt kjød frem i dagen, og i det samme kan alt det usynlige i min kropp også ikle de andre kroppene jeg ser. Fra nå av kan kroppen min omfatte segmenter som er hentet fra andres kropper, akkurat som min substans kan overgå i dem, menneskene blir speil for hverandre. Når det gjelder speilet selv, er det redskapet for en universell magi som forvandler tingene til skue og skuet til ting, meg til en annen og den annen til meg (2000: 30f).

Et fruktbart perspektiv på speilfortellingen kan da være at romfareren og Sune ikler seg astronautens skikkelse, i den forstand at romfareren i speilfortellingen kan leses som en sammenslåing av to erfaringer Sune gjør seg i romanens første kapittel. Romanen åpner med at Sune er i *Le Mans* for å ferdigstille en roman. Der leser han en ettermiddag på en kafé «i en av de lokale avisene. En amerikansk astronaut var meldt savnet etter å ha arbeidet med en ekstern skade på en ubemannet romstasjon» (2003: 9). Opplevelsen gjorde inntrykk på ham, og på en spasertur tenkte han «på den døde astronauten som svedde omkring der oppe i bane rundt jorden, så for meg hvordan solstrålene brant mot drakten hans, hvordan de skjøt gjennom ham og fikk ham til å gnistre» (2003: 10). Neste dag kjøper Sune en barbermaskin i en elektronikkbutikk, da hans

oppmerksomhet [ble] fanget av TV-apparatene som sto på rad og rekke ved døren. [...] Der ble det opplyst at en amatørastrom hadde observert et nytt objekt på himmelhvelvingen [...] Da

man målte utstrekning, rotasjon og refleksjonsevne fant man ut at det dreide seg om tredjetrinnet fra Apollo 12-raketten. Gjenstanden stammet altså fra den andre bemannede månelandingen i november 1969 (2003: 9–11).

Gjennom at Sune leser om en forsvunnet romfarer og tredjetrinnet til Apollo 12-raketten dannes en forbindelse mellom astronauten og romfergen i hans forestillingsverden. Dette kan relateres til Einar Eggens artikkel «Metafor og metonymi» fra 1976, hvor han redegjør for Roman Jakobsons formalistiske forståelse av metaforisk og metonymisk diktning. Eggen skriver at

Den sentrale forskjell på metafor og metonymi er at to (el. flere) forskjellige livsområder eller forestillingssfærer ved metaforen knyttes sammen gjennom ett eller flere likhetspunkter, mens det ved metonymien skjer en forskyvning fra ett element til et annet innen sammen livsområde, samme «kontekst» (i vid betydning av ordet) (1974: 4).

Romfareren og raketten sammenstilles gjennom at de opptrer i to kontekster: begge befinner seg i bane rundt jordkloden, samtidig som Sune ble kjent til hendelsene ved at han leser aviser og ser på nyhetene i Le Mans. Astronauten og raketten kan da anses som metonymiske elementer som settes sammen ved at Sune gjør sine erfaringer av dem innenfor samme kontekst.

Samtidig står Sune og astronauten i spillfortellingen i et *metaforisk* forhold til hverandre gjennom begge innehar ensomhet som metaforisk likhetspunkt og ved at Sune overfører de erfaringene Sune gjør seg ved å lese aviser og å se på TV. Spillfortellingens romfarer blir på denne måten et produkt av Sunes fantasi, slik at spillfortellingen kan leses som en redegjørelse av Sunes litteratursyn:

Jeg vendte blikket mot sollyset og lukket øynene, innbilte meg at jeg var en romfarer, hørte at det spraket inne i hjelmen. [...] og langt der nede kunne jeg se verden, og jeg tenkte at slik vi fortalte historiene om verden, slik ble historiene om verden historiene om oss, rekken med hendelser ble vår rekkefølge, opprinnelsens kronologi dannet vår krønike. [...] Og i fortellingene vi senere unnfanget fremstilte vi verdens tilblivelse og verdens forfall som vår egen skapelse, vår egen oppløsning og undergang (2003: 11f).

Romfarerens ensomhet speiler i viss grad Sunes ensomhet som forfatter. De gjentakende ordene «vår», «vi» og «oss» synliggjør at Sune kobler sammen verden og et sosialt fellesskap gjennom historier, og tematiserer måten språk og fortelling fungerer som brobygger mellom menneskets forståelse av seg selv og av omverdenen. På den annen side blir romfarerens ensomhet og distanse til den verden han persiperer overført til Sunes tenkninger rundt

historier. Det som viser seg i denne refleksjonen kan relateres til Svend Erik Larsens tanker rundt metapoetisk selvreferanse:

Det er primært dikter-jegets egocentriske skapelsestrang der skal gives uttrykk. Sker det, så blir kosmos også uttrykt, netop som personlig erfaring der kan formidles kommunikativt til andre i diktningen. Digtets selvrefleksjon blir således en refleksjon over den verden det gengiver, og over det subjekt der gjør det (2004: 278).

Gjennom Sunes metaforiske slektskap til astronauten, tematiseres nettopp hans egosentriske skapelsestrang, som forener uttrykket av kosmos, «verdens tilblivelse og forfall», og hans selvrefleksjon, «vår egen skapelse».

#### 4.5. Litterær selvhenviing og ensomhet

Koblingen mellom skriving, fortellerposisjon, litterær selvhenviing og ensomhet viser seg i *Fraværet av musikk* når det navnløse jeget i tar opp skrivingen rett etter sin fars død: «Jeg så teksten folde seg ut, fremmed og fortrolig på samme tid, som om det var en annen som skrev, som om en annen hadde lært seg min stil, mitt håndlag, mine fraseringer. De første sidene kom i en langsom, men ikke desto mindre ubønnhørlig strøm» (2007: 37). Jeget opplever «å tape seg selv» i skrivingen. Christiansen skildrer erfaringen som *opphøret av identitet*, at kroppen opereres av noen andre, og slik dannes en distanse mellom skriveakten og det skrivende subjekt. Man kan lese dette som en videreføring av *Intimitetens* mise-en-abyme, der fotografen lar kameraet ta bilder av seg selv, uten at han selv er delaktig i skapelsesprosessen. Den fysiske distansen mellom fotografen og fotografiapparatet gjentas som en opplevd distanse mellom jeget i *Fraværet av musikk* og skriveakten. I en slik tolkning griper speilfortellingens metapoetiske selvreferanse ut kapitlet og romanen den inngår i, og det dannes et bånd mellom *Intimiteten* og *Fraværet av musikk* ved gjentagelsen av distansen mellom kunstneren og verket frembringer kunstverket.

Stubberud forklarer hvordan en slik distanse er mulig ved at han viser til Merleau-Pontys skille mellom *forfatterens empiriske* og *imaginære jeg*:

Forfatteren er under skapelsesprosessen en uttrykksintensjon som søker å fylle seg med et språk som blir forandret. Denne uttrykksintensjon er en språklig negativitet. Den finnes ikke noe sted empirisk i språket. Det er derfor umulig at den skapende subjektivitet kan identifiseres med forfatteren som empirisk jeg. Forfatteren som skapende subjektivitet kaller Merleau-Ponty forfatterens imaginære jeg. Forfatteren som empirisk person, med kroppsvekt, nasjonal herkomst, antatt inntekt osv. kalles forfatterens empiriske jeg (1972: 89).



Det Christiansen skildrer som at noen andre overtar hans kropp, viser til måten hans litterære jeg springer ut av romanen og tar del av hans empiriske kropp, slik at det skriftlige produktet ikke stammer fra forfatteren, men av det litterære jeget fra romanen i *Fraværet av musikk*.

Merleau-Ponty og Stubberud presenterer på hver sin måte et perspektiv på skapelsesprosessen av et litterært verk, der den skrivende opptar et utvidet kroppsrom der fortid og nåtid, uttrykk og kropp, og kroppen og verden forenes. Jeg nevnte i kapitlet om bilulykken i *Intimiteten* at bilen ble en utvidelse av Sunes egenkropp. For Merleau-Ponty fungerer skrivemaskinen på samme måte: «Vanen er uttrykk for vor evne til å udvide vor væren-i-verden eller ændre eksistens ved at indlemme nye redskaber. Man kan være i stand til at skrive på maskine uden at kunne sige, hvor på tastaturet de bogstaver, ordene sammensættes af, befinder sig», og at «den person, der lærer at skrive på maskine, integrerer tastaturets rum i sit kroppsrum» (1994: 99; 100). Kroppsrommet for den skrivende utvider seg, og en bit av verden tar plass i det skrivende subjekts kropp.

Stubberuds litteraturteori i stor del sentrerer rundt *forfatterens* uttrykk, slik at en total adskillelse mellom forfatterens empiriske og imaginære jeg aldri er helt mulig. Han skriver at «det imaginære jeg gjennom å skape en annen verden i språket, kan negere sitt empiriske jeg, men at denne imaginære negasjon bare er mulig ved at det empiriske jeks struktur lånes ut til den skapte verden i litteraturen» (1972: 90). Forfatteren skaper verket gjennom persepsjon og imaginasjon, slik at det blir, ifølge Stubberud, feil å anse disse to formene for jeg som adskilte skikkelser. Det synet Christiansen fremviser i skapelsesprosessen derimot at hans empiriske jeg *ikke* tar del i skapelsen av verket. En forklaring som bygger på Merleau-Pontys fenomenologi kan være at det imaginære jeg-et tar del av kroppsrommet til forfatterens empiriske jeg, slik at den verden som presenterer for leseren er dobbelt distansert fra leseren: Forfatteren skriver en verden ut fra sin imaginasjon *av* det imaginære jegets imaginasjon og persepsjon.

Videre i avsnittet fra *Fraværet av musikk* tydeliggjør romanen sin ontologiske status som *roman i romanen*:

Den første setningen noterte jeg allerede mens jeg satt ved fars seng. Jeg skriblet den ned på baksiden av en kvittering, med en kulepenn jeg lånte av en av pleierne: «På hjemveien, etter å ha oppgitt jakten på den hellige gralen, red Lancelot med sine menn gjennom de sølete gatene i en liten landsby sør i Benoic.» (2007: 37).

Setningen på kvitteringen er åpningssetningen til *Fraværet av musikk*, og skillet mellom romanens interne univers og virkeligheten destabiliseres og det rigide skillet mellom

hovedkarakter, forteller og forfatter oppløses. Larsen kaller denne formen for litterær selvhenvielse for metaspråklig selvreferanse. Samtidig eksisterer ikke *Fraværet av musikk* i romanens tekstunivers som ferdigstilt objekt, men som *en idé i jeg-ets fantasiverden*. Som jeg nevnte i oppgavens teoridel, fremmer Merleau-Ponty ideen om at kroppen står i et pre-refleksivt forhold til det før-objektive fenomenet, og at det er gjennom erfaringen/uttrykket at fenomenet «stivner» og blir til et objekt. Romanen er på dette punktet et *pre-objektivt fenomen*, som ikke har blitt gjort om til et objekt med fysisk utstrekning.

I jegets påfølgende refleksjoner av romanens åpningssetning, viser det seg enda en distansering. Denne gangen er det ikke distansen mellom forfatterinstansen og skriveakten, men selve innholdet i teksten:

I ettertid har jeg tenkt: Hvorfor nettopp dette? Hvorfor et så fremmed og distansert motiv? Hvorfor åpnet jeg ikke med en mer formildende henvendelse, som: «Jeg håper at vi sees på den andre siden», eller noe lignende, men, nei, det var umulig, selv om det å gi etter for et slikt innfall i det minste ville være en måte å unnsnippe ensomheten (2007: 37f).

Sitatet ovenfor viser hvordan jeget anser skrivingen som en måte å unnsnippe ensomheten på, dersom skrivingen er adressert direkte til hans far. Den ensomheten som gir seg til uttrykk her kan forstås som den «vonde» ensomheten som jeg skrev at Lars Svendsen kalt «sosial abstinens», og som Patrick Colm Hogan og Keith Oatley anså som et brudd på et sosialt *happiness goal*. Jeget forsikrer imidlertid at det ikke er snakk om en slik følelse: «straks jeg uttalte ordet «ensomhet», [...] visste jeg at det var usant og hyklersk, for jeg følte virkelig ingen ensomhet, heller ingen tomhet eller forlatthet. Jeg satt, som jeg så ofte gjorde, ved skrivebordet. Jeg arbeidet, og dette arbeidet var et velgjørende eksil» (Christiansen 2007: 38). Jegets refleksjoner innsirkles fra skriveprosessen til språknivå, implikasjonene i ordet «ensomhet». Uttalelsen av ordet ensomhet kan relateres til Merleau-Pontys tanke om erkjennelse som den prosess der inntrykk gjøres til uttrykk. Den vonde ensomheten og den sosiale abstinensen i kjølvannet av farens død kan da sies å vise til ensomhetsfølelsen i sin før-objektive form. Det er når jeget uttrykker følelsen at han erfarer ensomheten som en mer positiv tilstand.

Svendsen hevder at noen mennesker kan gjøre ensomheten til et produktivt rom: «[n]år folk oppsøker ensomheten, er det ikke bare for å oppnå en frihet *fra* de andre, men også en frihet *til* selv å bestemme hva de skal gjøre og vie tankene til» (2015: 123).

Videre skriver Svendsen at gjøremålet for de aktiviteter man fyller ensomheten med, retter seg mot noe utenfor ensomheten, og at skriving er et eksempel på en slik ensomhet, ved at teksten retter seg mot en leser (2015: 123f). Dette kan relateres til det jeg skrev om *poète*

maudit-motivet, der Vassenden reflekterer rundt spørsmålet om det er en mer eller mindre bevisst distanse mellom Christiansen og sitt publikum. Samtidig som skrivningen peker ut av romanen og mot leseren, peker det *inn i verket*, mot faren:

Jeg skrev, satt i vinduet, drakk billig vin, og skrev litt til. Det var en underlig form for ensomhet, en slik tilbaketrukkethet man kjenner på i øyeblikk da man på kort tid har mistet alt. Men jeg hadde ikke mistet alt, jeg hadde L, jeg hadde M, og far, det var tåpelig, men jeg hadde ennå ikke slått det fra meg at han kunne dukke opp, slik han pleide, et par ganger i året, uten forvarsel, uten annen anledning enn at «det var på tide» (Christiansen 2007: 57).

I skriften oppstår det her et rom der jeget erfarer sin døde far som et *objektivt fenomen*, noe jeg nevnte i oppgavens teoridel. I rekken «jeg hadde L, jeg hadde M, og far», viser at det fenomenet som opptar «far» en tilsvarende plass i jegets bevissthet som hans levende familie.

Mot slutten av romanen blir leseren forklart at jeget

ville forestille meg ham [faren], jeg ville se ham som en sann figur i en skrift som mest av alt ligner en elegisk tilbaketrekning – fra nederlaget, fra bitterheten, fra likegyldigheten, og stilt overfor alt det som er ureduserbart i et liv, begynte den reduserbare teksten å virke. Jeg skrev «far sto ved vinduet, han kremtet», og selv om han ikke kom anstigende, åpenbarte dette utsagnet en skikkelse som jeg kunne kalle «far», og som jeg bestemte meg for å følge videre (Christiansen 2007: 204).

Merleau-Ponty hevder at ordet bærer i seg mening: «Den [tanken] utvikles ganske vist på et øyeblik og som i et glimt, men derefter skal vi tilegne os den, og det er gjennom uttrykket, den kommer til at tilhøre os. Benævnelsen af genstande kommer ikke efter erkendelsen, den er selve erkendelsen» (1994: 142). Eksemplet Merleau-Ponty bruker for å underbygge denne påstanden er at dersom han i halvmørke holder en tannbørste, forstår han ikke hva han holder før han benevner gjenstanden. Ordet *belyser* bokstavelig talt gjenstanden: «ordet bærer meningen, og ved at tilskrive gjenstanden det, er jeg mig bevidst at nå gjenstanden» (1994: 142).<sup>13</sup> På samme måte som Merleau-Ponty når gjenstanden «tannbørste», er det benevnelsen som fører til at jegets far blir en skikkelse han kan «følge videre».

Et eksempel som tydelig synliggjør kroppens pre-objektive forhold til fenomenet finner sted mot slutten av romanen, der jeget oppdager at hans avdøde far plutselig sitter bak ham i bilen: «Jeg svingte akkurat inn foran garasjen, da jeg ble vår pusten hans. Han satt i baksetet, satt der med hodet lent mot sideruten [...]» (Christiansen 2007: 167). Dersom man

---

13 En påfallende lik scene utspiller seg i *Intimiteten*: «Da jeg løftet hodet la jeg merke til Majas tannbørste. Den lyste i mørket. Den sto ved siden av min i tannglasset og skinte fosforgrønt. Jeg løftet den og holdt den opp foren speilet og den glødet dobbelt i det dunkle glasset, og jeg visste hva det skulle bety, dette at den fikk slik kraft» (Christiansen 2003: 121).

anvender Merleau-Pontys begreper på de mekanismene som er i spill i dette utdraget, kan denne hendelsen forklares slik: Jeget persiperer i utgangspunktet ikke sin fars kroppslige skikkelse. Han ble «vår pusten hans» gjennom kroppens pre-refleksive sansning. Faren fremstår i dette som et før-objektivt fenomen, i betydningen at jeg-et erfarer «pusten» som tilhører «ham», faren. Det er ikke før jeg-et blir bevisst at faren sitter i baksetet, før faren *erfares* som en kroppsliggjort skikkelse som sitter i baksetet med hodet lent mot ruta. Faren har på denne måten gått fra å være et pre-objektivt fenomen til et objekt gjennom at jeg-et endrer bevissthetsform fra pre-refleksiv til refleksiv bevissthet, noe som muliggjøres gjennom skriveprosessen. Erfaringen av det litterære jegets far er dessuten knyttet opp til jegets intensjonelle bue, altså forståelse av hvem faren er og alt det innebærer. «Far» i baksetet er ikke «far» i ren form, men som et fenomen hvor jeg-ets minner og følelser om ham spiller en rolle for måten jeget opplever ham. Det er ikke farens empiriske kropp som viser seg, til tross for at skikkelsen har fysisk utstrekning, har evnen til å persipere og bli persipert og mulighet til å interagere i rommet han er situert i, å lene hodet mot bilvinduet.<sup>14</sup>

I en tidligere refleksjon tydeliggjøres farens fremtreden for jeget som fysisk kropp:

Forestillingen jeg har av far, er uløselig knyttet til hans fysiognomi, minespillet hans er ikke som sommerens sporeløshet i den første snøen, snarere er de ukrenkelige, uutslettelige størrelser, men i og med at min erindring av ham begynner å svikte, er denne forestillingen i ferd med å mytologiseres, noe som kanskje er, og her tror jeg det ligger en kime til glede, det motsatte av å falme (Christiansen 2007: 135).

Den bevegelsen som skjer ved at jegets far mytologiseres er sammenlignbar med den intertekstuelle referansen knyttet til Sunes tap av selv i *Intimiteten*, der han trekker Odyssevs og Orfeus fra fortiden inn til nåtiden. Jeget i *Fraværet av musikk* trekker frem minnet av faren inn i samtiden, men gjennom glemselen fremstår faren mindre som «faktisk far», men i større grad som «fiktiv far». Denne «kimen av glede» kan forstås i lys av en av romanens tidligere metafiktive selvhenvisninger, der det står skrevet at «man bør skrive usant, tenkte jeg, for det finnes ingen sannhet uten et haleheng av dogmer, aggresjon og fornedrelse. Man burde skrive uten annen hensikt enn å skjenke seg selv og sin leser et øyeblikks sorgløshet» (2007: 31).

«Mytologiseringen» jeget gjør av sin far kan relateres til romanens første og andre kapittel, «Lancelot ved sjøen» og «Gjenskinnet». Første kapittel refererer til den franske

---

14 Jeget skriver om å skrive frem «far» som figurant i romanen «[...] far, min far; denne rollen, dette settet av egenskaper, disse erindringsbrokkene, skulle sidestilles med de ideer og objekter og grublerier teksten ellers kom opp med, ja, far skulle belyses som om han var en del av tingenes intimitet, som om hans rolle utspilte seg nettopp der. [...] Jeg forestilte meg at hver tanke hadde form som et solid objekt, og med det utgangspunktet lot figuren «far» seg forme i skrift» (2007: 126).

filmskaperen Robert Bressons film *Lancelot du lac*. Christiansen hevder at «Lancelot-teksten var [...] knyttet til helteskikkelser som ikke får til det de vil, en helt av kjøtt og blod som kan feile. Det var relevant for fremstillingen av min egen far» (Boulos 2016: 107). Samtidig som «far» fjerner seg fra jegets erindring, åpner mytologiseringen for en forsoning mellom jeget og faren, at, som M foreslår i romanens første dialog: «det kanskje var fordi far var tapt at jeg kunne komme ham i møte» (Christiansen 2007: 18).

De mange henvisningene til faren som mytologisk og litterær skikkelse, sammen med de intertekstuelle referansenes betydning for måten han erfarer omverden på, kan da forstås som jegets uttrykk for en større nærhet til sin far som skjønnlitterært produkt enn som levende menneske. Ut fra dette kan man forstå tekstens henvisninger til sin fiktive status, det ensomme rommet som oppstår under skrivingen og mytologiseringen av farsfiguren som en form for virkelighetsflukt. En slik forståelse vil kunne belyse Øystein Rottens allerede nevnte utsagn angående Christiansens debutsamling, fra «en tid da det ble ansett som litterært mer høyverdig å forholde seg til andre tekster enn til virkeligheten» (1998: 720). I *Fraværet av musikk* fremstilles ikke den litterære «høyverdigheten» som målet for skrivingen, men som et produkt av selve målet om å forholde seg til andre tekster, heller enn virkeligheten.

#### 4.5.1. Metaspråklig og -tekstlig selvhenviing

*Fraværet av musikk* speiler *Intimiteten* ved flere tilfeller. Eksempelvis skriver Christiansen i *Fraværet av musikk* at «det lå en enestående viten og forståelse i disse frasene og formuleringene, uanfektet forsøkte de å erobre verden, men ikke et øyeblikk ga verden etter, verden besto, den beholdt sin likevekt, i smått og stort, verden var virkelig i stand til å opprettholde sin struktur» (Christiansen 2007: 38). I dette ligger en intertekstuell referanse til *Intimiteten*. Epigrafen i *Intimiteten* er fra Henri Laborits essay *Éloge de la fuite*, «Hyllest til flukten», og står gjengitt på originalspråket: «Toute structure vivante n'a d'autre raison d'être que d'être» (2003: 5). Mot slutten av romanen kontekstualiseres sitatet: «og en sa «mitt navn er Henri Laborit», og Laborit sa «En skapnings eneste grunn til å være er å være, med andre ord å opprettholde sin struktur», og noen sa navnet mitt og strøk pannen min med en våt klut» (Christiansen 2003: 170). Betegnelsen «opprettholde sin struktur» blir ekkoet i *Fraværet av musikk* i en refleksjon rundt språket og døden:

disse frasene og formuleringene, uanfektet forsøkte de å erobre verden, men ikke et øyeblikk ga verden etter, den beholdt sin likevekt, i smått og stort, verden var virkelig i stand til å opprettholde sin struktur. Hva annet kunne den gjøre? Hva annet kan man gjøre? Å være er

betingelsen, den eneste hensikten. Når en levende skapning, et menneske, en hund eller en snegle, ikke lenger klarer å beskytte sin struktur, dør den (Christiansen 2007: 38).

Dette kan relateres til Svend Erik Larsens begrep om «metaspråklig selvreferanse», der «sproget i bogstavelig forstand er et ekko af sig selv» (2004: 274). Dessuten ekkoer de navngitte kapitlene i *Intimiteten* hverandre: Kapittel 1, 7 og 11 kalles «Gjenskinnet», og kapittel 15 heter «Gjenskinnet». Kapittel 2 i *Fraværet av musikk* kalles også «Gjenskinnet». De språklige gjentakelsene «tematiserer teksten som kommunikativ prosess og kommunikativt produkt» (Larsen 2004: 274). *Fraværet av musikk* overtar og skaper nye kontekster for motiver og temaer fra *Intimiteten*, og den viser at det litterære uttrykket i *Intimiteten* ikke er fullstendig utviklet og fastlåst romanen. Jeg utdyper nærmere måten romanene kan anses som uavsluttede litterære uttrykk i den neste delen av oppgaven.

Svend Erik Larsen skriver at *ekfrasen* er en form for direkte metatekstlig selvreferanse der beskrivelsen av bildet i enkelte tilfeller «demonstrerer en større refleksjon over sprogets særpræg, end over hvordan billedet ser ud» (2004: 275). Han trekker linjer til Gotthold Ephraim Lessing for å påpeke at det som i størst grad skiller skriften fra bildet ved at: «Sproget uttrykker tid, bl.a. i epik, mens de visuelle medier uttrykker rum» (2004: 275). Dette kan relateres til speilfortellingen i *Intimiteten*, der kameraet tar en serie bilder av astronauten, slik at fotografiet som visuelt medium tillegges en temporal dimensjon, slik at den i større grad ligner en film, eller et litterært verk. I *Fraværet av musikk* spiller ekfrasen en annen rolle. Romanen kommenterer sitt forsidebilde, oljemaleriet *Thesevs og Aethra* fra omkring 1635–36 av den franske maleren Laurent de La Hyre (1606–56):

Theseus løfter en stor stenblokk for å finne sin far Aegeas' sverd og sandaler, mens moren, Aethra, aktsomt bivåner det hele. Første gang jeg så dette bildet, slo det meg [...] hvilken ærbødighet kunstneren maktet å konkretisere mytologiens grunnleggende og også edleste hensikt: å få verden til å henge sammen. Jeg tenkte på far (Christiansen 2007: 125).

Ekfrasen viser språkets temporalitet ved å bevege seg fra en beskrivelse av bildets motiv til skildringen av jegets reaksjon i møtet med bildet, der han reflekterer over myten, sammenheng og, igjen, faren.

#### **4.6. Romanene i verden**

Svend Erik Larsen bruker Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* som eksempel på metafiktiv selvreferanse. Han finner at likheten i navnet mellom forfatteren og hovedkarakteren, som også heter Marcel, åpner for at forfatterens

identitet som oplevende og fortællende subjekt glider i ét med kunstens og værkets identitet, en sammensmeltning som får større og større vægt jo lengere verket skrider fremad. Virkelighet eksisterer, naturligvis, men kan ikke tilegne som erfaring uten om den sproglige formning af den, ejheller erfaringen om hvem man selv er (2004: 278).

Larsens utsagn om Prousts roman er sammenlignbar med Christiansens *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*. I *Intimiteten* heter hovedkarakteren Sune Karlsson, og likheten til forfatterens navn, Rune Christiansen, åpner for at leseren reflekterer rundt navnevalget. Selv om navnet på romanens hovedkarakter ikke er en tro kopi av forfatterens, er likheten påfallende i den grad at det er nærliggende å oppfatte romankarakteren som et pseudonym. I et intervju i *Drammens Tidene* forklarer Christiansen idéen bak at han har kalt samboeren «M» og sønnen «L» i *Fraværet av musikk*: «Det er kanskje fordi min egen sønn heter Lukas og samboeren min heter Mona. Det er uansett min mest selvbiografiske roman» (Haram 2007). I *Klassekampen* sier Christiansen: «Under en kjøretur med forfatter og venn Per Petterson begynte jeg å berette om faren min. Petterson bråstoppet bilen, og sa «Vi har kjent hverandre i 20 år, og så forteller du dette først nå?». Det ble en vekker, og jeg tenkte at her finnes det materiale jeg kan bruke» (Barstein 2007). Selv om jeget i denne romanen er navnløst, trekkes deler av virkeligheten, forfatterens familie og historie, inn i romanens univers.

Stubberud skriver at den litterære skaperprosessen aldri kan avsluttes, «at den litterære tales betydninger alltid er idéer, i Kants bruk av ordet, dvs. poler for et visst antall uttrykksakter som konvergerer mot en alltid utskutt oppfylning av uttrykksintensjonen som negativitet. Derav følger at uttrykket aldri kan bli fullstendig, aldri avsluttet» og at «hvert språkuttrykk nedskrevet for å fylle uttrykksintensjonen, medfører at uttrykksintensjonen igjen tilføres negativitet — innbyr til nye uttrykksakter. Det å uttrykke det som er, er derfor en aldri avsluttet oppgave. Forfatterens forsøk på å gjenerobre verden språklig, kan aldri avsluttes» (1972: 93; 94). Båndet mellom fiksjon og virkelighet i *Fraværet av musikk* forsterkes ved at Christiansen gjenga en av erindringsscenene i *Fraværet av musikk* i radioprogrammet *Sommer i P2* i 2015. Der forteller Christiansen om en episode fra barndommen, da han var vitne til at en person døde av å bli påkjørt av en lastebil (Haugen 2015). Fra tidsmarkøren 9:50 i radioprogrammet, gjengir Christiansen s. 47–8 i førsteutgaven av romanen, med så små omarbeidinger av ordlyden at lite av meningsinnholdet har forsvunnet.<sup>15</sup> Avslutningen er omgjort og forkortet. I romanen står det:

---

<sup>15</sup> Eksempelvis er fargen på lastebilen grønn i romanen, mens den i radioprogrammet er blå.

Denne episoden har fulgt meg siden. [...] Av uvisse grunner har jeg ikke fortalt om den til noen, kanskje har det ligget en besvergelse i denne tausheten, et behov for å fortrenge eller omdanne det hele til noe mytologisk, eller kanskje, og dette virker mer nærliggende, begynte jeg allerede den gang å lagre begivenheter, for på den måten å holde rede på tilværelsen, som om jeg hadde fått det for meg at sjelen besto av det jeg bar med meg i erindringen, som om det jeg til enhver tid opplevde og ble berørt av, skapte meg (2007: 48f).

I radioprogrammet har denne delen gått bort, noe som viser til kunsten og virkeligheten har et uopphørlig dialogisk forhold: Christiansen kan ikke i 2015 si at han ikke har fortalt historien til noen tidligere, selv om det er hans litterære motpart som forteller historien i romanen. Båndet mellom jeget og forfatteren forsterkes på denne måten gjennom at de deler minner, og det Christiansen *ikke* ytrer i radioprogrammet viser til en overtagelse av det litterære jegets erfaringer med å skrive historien. Ved at Christiansen gjentar, endrer og utelukker deler ved denne episoden fra *Fraværet av musikk*, eksemplifiserer han at det litterære uttrykket som romanen rommer, ikke er en fullstendig avsluttet uttrykksintensjon, og er da ikke avgrenset romanens rammer. I motsetning til speilfortellingen i *Intimiteten*, kan en da i *Fraværet av musikk* snakke om at kunstverkets subjekt også er å finne utenfor kunstobjektets grenser.

Romanene hevder likevel selv at det er tydelige skilnader mellom romanenes hovedkarakterer og forfatteren. Dette relateres til kapitlet om speilfortellingen i *Intimiteten*, der det fremvises at Sune kun eksisterer innenfor romanens rammer. Jeget i *Fraværet av musikk* advarer mot å tolke boken i *tekstuniverset* som en direkte speiling av hans liv:

Når man helt åpent setter seg fore å skrive en roman som, tross alt, i all hovedsak belyser ens egen identitet, da kan det være på sin plass å understreke at det ikke nødvendigvis dreier seg om en selvbiografisk fremstilling, men like mye en fortolkning, eller et forsøk, med åpen hånd, der man rett og slett leter etter livet (Christiansen 2007: 127).

Kommentaren fra jeget eksemplifiserer måten romanen insisterer på å være et avgrenset rom, og den genererer på denne måten en distanse mellom kunst og virkelighet. På samme tid kan man lese utsagnet som en kommentar fra Christiansen selv.<sup>16</sup> Slik viser romanene et ambivalent forhold til sin egen poetikk, og romanens selvbevissthet som litterært produkt ender da opp med å ytre to holdninger på samme tid: Romanene hevder stadig at det er et avgrenset rom, samtidig som den viser selv at grensene mellom fiksjon og virkelighet, det tekstinterne og -eksterne, og hovedkarakter og forfatter stadig er i oppløsning.

---

<sup>16</sup> Litteraturviteren Arne Borge kaller jeget i *Fraværet av musikk* «Rune» i artikkelen «Fraværet av kritikk» (2016). Eirik Vassenden hevder på sin side at «jeget i romanen kan godt være Christiansen selv, eller en forfatter som ligner ham. Forfatter og hovedperson deler i alle fall fødselsår og en del kulturelle preferanser. Men dette spiller ingen stor rolle» (Vassenden 2007: 116).



## 5. Oppsummering og avsluttende refleksjoner

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i hovedkarakterene i *Intimiteten* og *Fraværet av musikk*s opplevelse av å være i et vekselvis nært og distansert forhold til verden. Jeg har avgrenset undersøkelsen av karakterenes forhold til deres samboere og jeget i *Fraværet av musikk*s far. Ved å nærlese et fåtall større utdrag fra romanene, har jeg belyst måten denne relasjonen fortøner seg i refleksjonene de gjør seg rundt det å være et lesende og skrivende menneske og, i forlengelse av deres litterære forståelse, måten romanene kommenterer sin ontologiske status som fiktiv tekst og poetisk uttrykk.

Jeg har benyttet meg av Merleau-Pontys tidlige ideer omkring det å være en sansende kropp situert i verden, og vist til flere episoder der hovedkarakterene opplever å stå i et fjernere forhold til omverdenen og det sosiale fellesskapet enn til litteraturen. På det motiviske planet har bøkene flere likhetstrekk, og de kan anses for å være variasjoner over samme grunntema: den middelaldrende forfatterens forsøk på å befeste sin eksistens i verden gjennom språket i en tidsperiode hvor en krise gradvis overtas av hverdagen. Store omveltninger i livet reduseres over tid til historier eller til myter, og om de ikke mister sin aktualitet, skriver de seg inn i subjektets livshistorie og blir en av mange hendelser som former et liv.

Videre har jeg vist, ved å benytte meg av begreper fra Oatley og Hogan, og supplert med ideer fra Svendsen, den måten romanene viser ensomhetsfølelsen som en positiv opplevelse, da den distansen som skildres som nødvendig i skapelsen av et litterært verk åpner for en tilbakevending til omverdenen. Samtidig har jeg brukt begreper fra Larsen om litterær selvhenvising for å vise til måten ensomheten viser seg når romanene refererer til seg selv som litterær verk, og jeg har anvendt et utvalg av begreper fra Dällenbach for å belyse hvordan koblingen mellom astronautene i og utenfor spillfortellingen og Sune tematiserer ensomheten i forfatterens distanserte perspektiv, og hvordan de finner samhörighet til et utvalg av mytologiske skjebner og slektskap til tidligere forfatteres syn på verden. De intertekstuelle referansene jeg har funnet i romanene ofte tematiseres rundt persepsjonen av omverdenen og hovedkarakterenes selvforståelse.

Jeg nevnte i oppgavens første kapittel at Christiansen skrev i essayene «På jorden» og «Identifikasjon og formørkelse» at han 1) forsøker å sammenstille verdens adskilte bestanddeler i litteraturen og 2) skriver seg inn i en realistisk romantradisjon. Eggen forklarer at realistiske romaner er knyttet metonymien enn til metaforen, noe som sammenfaller godt med Christiansens essays og i åpningskapitlet i *Intimiteten*. Eggens konklusjon når bare halvt

på vei for å forklare Christiansens romaner: «I den metaforiske diktningen har verden en tendens til å forsvinne i jeg-et; i den mest gjennomførte metonymiske diktningen har jeg-et en tendens til å forsvinne i verden» (Eggen 1974: 23). Jeg opplever at begge delene stemmer: Christiansens hovedkarakterer og verden forsvinner inn i hverandre, mens de på samme tid fjerner seg fra hverandre. På samme tid forsvinner Christiansen inn i sine romankarakterer, mens romanene insisterer på å skille hovedkarakterene fra forfatteren.

Gjennom å undersøke kroppens relasjon til tingene, hovedkarakterenes romantiske forhold og kommunikasjon og Sunes brutte kommunikasjon med omgivelsene, har jeg gjort rede for at en kan finne en nærhet-distanse-tematikk ved flere sentrale aspekter ved skildringen av karakterenes eksistens i verden. Erfaringen av nærhet og distanse figurerer ikke som tydelige motsatser til hverandre, men viser seg simultant: Det nære blir preget av distanse, og det fjerne blir nært. Romankarakterenes romantiske forhold viser seg som et nært forhold ved at partene bekrefter deres romantiske og seksuelle tilknytning til hverandre. På samme tid opprettholder de en distanse i deres relasjon. Sune avviser Katrinas kyss på sykehuset, jeget i *Fraværet av musikk* uttrykker en følelse av å være alene, selv under elskovsakten, og M avviser jegets intensjon om nærhet gjennom kroppsspråket. Sunes bilulykke og romfarermotivet eksemplifiserer en distanse til verden, til fordel for hans fantasiverden, og jeget i *Fraværet av musikk* uttrykker en større nærhet til litteraturen enn til virkeligheten rundt ham.

Romanene insisterer på å opprettholde en distanse til virkeligheten i deres mange litterære selvhenvisninger. Dette forholdet blir derimot ustabil ved at man kan lese disse utsagnene som Christiansens kommentarer til sine egne verk. I *Fraværet av musikk* skildres skrivningen som et sted som ligger utenfor den virkeligheten jeget oppfatter er fylt av nederlag, sorg og tap. Ut fra dette finner jeg at skrivingen springer ut fra et behov for å fjerne seg fra virkeligheten, som kan anses som en form for frivillig distansering fra omverdenen, samtidig som skrivingen retter seg mot et mål utfor ensomheten, som et litterært produkt tilegnet en leser, men også som middel for å opprettholde en egentlig brutt kontakt med en skikkelse han kaller «far». *Intimiteten* synes derimot å skildre forfatterens distanserte perspektiv som fra et sted utenfor verden, samtidig som romanen tematiserer distansen mellom det litterære jeget og forfatterposisjonen.

## Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2004. «Fra fabrikken til kyrkjegården: dikt, poetikk og fenomenologi hos Rune Christiansen». I *Norsk litterær årbok 2004*. Oslo: Samlaget, s. 187–202
- Andersen, Per Thomas. 2011. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, Per Thomas. 2016. *Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Barstein, Geir. 2007. «–Fars død er skjelettet», *Klassekampen* 11.09.2007. Oslo. Hentet fra <https://arkiv.klassekampen.no/article/20170819/PLUSS/170819854>, lest 04.03.2022
- Borge, Arne. 2016. «Fraværet av kritikk», *Vagant*. Hentet fra: <http://www.vagant.no/fravaeret-av-kritikk>, lest 03.02.2022
- Boulos, Miriam Stendal. 2016. *Lykke og eksil: om Rune Christiansens forfatterskap*. Oslo: Forlaget Oktober
- Brandtzæg, Siv Gøril. 2017. «Per Thomas Andersen: Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi». I *Edda*, Vol.104 (2), s. 199–205
- Christiansen, Rune. 2002. *Om morgenen den 25. februar 1841*. Oslo: Forlaget Oktober
- Christiansen, Rune. 2003. *Intimiteten*. Oslo: Forlaget Oktober
- Christiansen, Rune. 2007. *Fraværet av musikk*. Oslo: Forlaget Oktober
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The Mirror in the Text* [fr. orig. 1977]. Overs. Jeremy Whiteley og Emma Hughes. Cambridge: Polity Press
- Det Norske Akademis Ordbok. 2022. «Ensomhet». Oslo: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/ensomhet>, lest 15.04.2022
- Eggen, Einar. 1976. «Metafor og metonymi». I *Norskraft: tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr.7/76. Tilgjengelig fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/37750> s.1–23
- Greni, Sofus. 2019. *Tilværelsens stille ekstase: eller Fenomenologi, estetikk og poetikk i Rune Christiansens forfatterskap*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. DUO <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/73217/Tilv-relsen-stillferdige-ekstase---Sofus-Greni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gulliksen, Geir. 1996. «Virkeligheten». I *Virkeligheten og andre essays*. Oslo: Forlaget Oktober, s. 219–239
- Haram, Guri. 2007. «Åpenhjertig bokslipp», *DT* 06.08.07. Tilgjengelig fra <https://www.dt.no/kultur/apenhjertig-bokslipp/s/2-2.1748-1.3347720>

- Haugen, Vibeke Først (Ansvarlig redaktør). 23.06.2015. *Sommer i P2 – Rune Christiansen*. Hentet fra: [https://radio.nrk.no/podkast/sommer\\_i\\_p2/sesong/201506/1\\_0fcdf2a6-4540-4564-8df2-a64540d56461](https://radio.nrk.no/podkast/sommer_i_p2/sesong/201506/1_0fcdf2a6-4540-4564-8df2-a64540d56461), nedlastet 15.05.2022
- Hogan, Patrick Colm. 2011. «Cross-Cultural Minor Genres: Attachment, lust, revenge, and Criminal Justice». I *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Nebraska: University of Nebraska Press. Tilgjengelig fra: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1df4gnk.8>, s. 185–235
- Ingarden, Roman. 1970. *Innføring i Edmunds Husserls fenomenologi: 10 Oslo-forelesninger 1967*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag
- Knausgård, Karl Ove. 1995. «Verden som fanger blikket og blikket som setter verden fri: Rune Christiansen intervju». I *Vagant*, nr. 3/4 (bilag), s. 2–12
- Larsen, Svend Erik. 2004. «Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiksjon og litterær metode». I *Edda* vol. 90 (3), s. 266–281 Tilgjengelig fra <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2003-03-06>,
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Kroppens fenomenologi* [fran. orig. 1945]. Oslo: Pax
- Mæhle, Lars. 2000. «Somliga går med trasiga skor». I *Vinduet* 13.11.00. Tilgjengelig fra <https://vinduet.no/kritikk/somliga-gar-med-trasiga-skor-om-pa-ditt-aller-vakreste-av-rune-christiansen/>
- Lofthus, Ann-Mari. 2016. «Ensomhetens filosofi». I *Tidsskrift for psykisk helsearbeid* vol. 13 (1-2). Tilgjengelig fra <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.18261/issn.1504-3010-2016-01-02-23> s. 178–179
- Lothe, Jakob. 1997. «Poete maudit» og «Mise-en-abyme». *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Red. Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Universitetsforlaget
- Oatley, Keith. 2004. *Emotions. A Brief History*. Oxford: Blackwell publishing
- Opstad, Steinar. 1998. «Fra vertikalt til horisontalt i diktets tid: Et essay om Rune Christiansens lyriske forfatterskap» i *Vagant* 2/1998, s. 24–30
- Sjklovskij, Viktor B. 1991. «Kunsten som grep». I *Moderne litteraturteori. En antologi*. [ru. orig. 1916.]. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans Skei. Overs. Sigurd Fasting. Oslo: Universitetsforlaget, s. 11-25
- Skuterud, Anders. 29.02.2016. «Ensomhet er en betingelse ved livet». I *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, vol. 53 (3) Tilgjengelig fra: [https://bibsys-almaprimo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/14fha3m/TN\\_cdi\\_norart\\_articles\\_1600595704](https://bibsys-almaprimo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/14fha3m/TN_cdi_norart_articles_1600595704) s. 235

- Stubberud, Tore. 1972. *Det litterære uttrykk – en studie i Merleau-Pontys fenomenologi*. Oslo: Tanum
- Svendsen, Lars Fr. H. 2016. *Ensomhetens filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Tin, Mikkel B. 2000. «Etterord». I *Øyet og ånden*. Oslo: Pax, s. 85–126
- Vassenden, Eirik. (2007) «Fordi jeg kun motvillig omgås det melodramatiske» i *Vagant* 4/2007, s. 115–120
- Østberg, Dag. 1994. «Innledning». I *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax, s. V–XII