

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare: Elisabeth Friis
2024-05-31

Teo Mattiasson
LIVK10

”og no må ho setje kroppen i rørsle”

Kroppsframställning i *Melancholia II* utifrån Merleau-Pontys

fenomenologiska perspektiv

Innehållsförteckning

Bakgrund	1
Kroppens synvinkel	2
Genomförande	3
Kroppsframställning	5
Minnet.....	5
<i>Glömskan</i>	5
<i>Minnandet</i>	6
Blicken.....	9
Kroppsligt rum.....	11
Orienterat rum.....	15
Kroppen och tingen	18
Två kroppar i en.....	21
Avslutning.....	24
Källförteckning	25

Bakgrund

[O]g med fisken i den eine neven og med stokken i den andre skubbar ho Oline seg oppover frå sjøen, steg for steg, for andre gong i dag skubbar ho Oline seg oppover, steg for steg skubbar ho seg oppover og det verkjer slik i føtene at det ikkje er til å halde ut (Fosse 2023, ss. 585–586)

I uppföljaren till *Melancholia I*, vilken skildrar två tumultartade dagar i den norske landskapskonstnären Lars Hertevigs liv, låter den nynorske författaren Jon Fosse en fiktiv syster till konstnären stå i centrum för berättandet. *Melancholia II*, som gavs ut första gången 1996, utspelar sig över en dag och intrigen är relativt enkel: den åldrade och glömska Oline går från sjön upp för backen till sitt hus bärandes på fisk som hon ska äta; väl hemma äter katterna upp fisken; därför tar hon sig återigen ner för backen, får fisk av fiskare Svein och för vad som visar sig vara sista gången släpar hon sig upp för backen till sitt lilla vita hus där hon dör på utedasset. Berättelsen får vi ta del av genom Olines perspektiv, ett slags stream-of-consciousness-berättande som helt filtreras genom Olines upplevelser.

I det som skildras under och mellan de två vandringarna görs Olines åldrade kropp ständigt påmind. Hon oroar sig ideligen för att inte kunna hålla sig och trots att hon går på toaletten varje chans hon får, kissar hon ändå ned sig. Likt det inledande citatet vittnar om är smärtan i hennes fötter närvarande i varje steg hon tar. Även hennes dåliga minne präglar berättandet. Hon förväxlar namn, kan inte erinra sig vilka folk är och glömmer helt eller delvis bort vad som just skett. Däremot är Olines äldre minnen, både från barndomen och vuxenlivet, återkommande inslag i den skildrade dagen. Dessa kretsar kring hennes bror Lars Hertevig och presenteras som detaljrika och levande scener. Medan minnena ger henne en paus från hennes åldrade kropp, aktualiseras en yngre kropp genom dess sinnen och rörelser: hon känner ”mjuk sand under den eine foten” (Fosse, 2023 ss. 493–494); hon ”spring opp stien til huset vårt” (ibid., s. 500).

Tom Egil Hverven nämner *Melancholia II* mest i förbifarten i sin essäsamling *Å lese etter troen*, och skriver att Oline har ett ”sterkt forhold til omverdenen – i form av banale kroppslige prosesser: fisk som skulle spises, skit som skulle ut.” (2022, s. 105) Genom att understryka Olines tydliga kroppsliga förankring i sin omedelbara omgivning, tar Hverven fasta på just det som min uppsats ämnar centrera kring: kroppen som ständigt närvarande i *Melancholia II*.

Min undersökning härrör från ett intresse för den litterära kroppen (ett begrepp inspirerat av Unni Langås bok *Den litterære kroppen* från 2005, i vilken hon samlat artiklar som undersöker kroppens roll i litterära verk; i min uppsats syftar jag med begreppet på kroppen skildrad i text). I kontrast till andra konstformer – film, fotografi, uppsatt teater och framförd musik, samt även

i viss mån inspelade röster och instrument – är kroppen nödvändigtvis fysiskt frånvarande i litteraturen. Vad läsaren får ta del av är i första hand en text, och i min undersökning vill jag närma mig texten med utgångspunkt i den skildrade kroppen. Olines upplevelser, tydligt färgade av hennes kropps förutsättningar, ser jag som ett angeläget föremål för ett sådant närmande. Jag finner det intressant att utforska hur Olines kropp är närvarande i *Melancholia II* och hur framställningen förutsätter och således producerar en litterär kropp. Syftet med min uppsats är att undersöka hur en litterär kropp kan skrivas fram.

I min analys av kroppsframställningen i *Melancholia II* utgår jag från fenomenologisk teori. Specifikt vänder jag mig till den franska filosofen Maurice Merleau-Ponty, som ger en djuplodande tolkning av vad det innebär att ha (eller snarare att vara) en kropp. Jag går även i dialog med tidigare litteraturforskning som med stöd i Merleau-Pontys fenomenologi utforskar den skildrade kroppen i andra litterära verk. Detta i syfte att svara på frågeställningen:

- Hur framställs kroppen i *Melancholia II*, utifrån Merleau-Pontys fenomenologiska perspektiv?

Kroppens synvinkel

När den franska filosofen Maurice Merleau-Ponty, i sitt förord till *Varseblivningens Fenomenologi*, först publicerad 1945, skriver "[a]llt jag vet om världen [...] vet jag ur en synvinkel som är min egen" (2023, s. 13) förespråkar han ett perspektivskifte bort från sin tids vetenskaps strävan att förklara den objektiva världen. Istället bör vi, enligt honom, "väcka den upplevelse av världen som vetenskapen är ett sekundärt uttryck för." (ibid.)

Han anklagar Descartes *cogito* för att lösgöra subjektet och medvetandet från världen och påstår att världen inte är "vad jag tänker utan vad jag upplever" (Merleau-Ponty 2023, s. 23) och att den värld som upplevs "finns där före varje analys som jag kan göra av den" (ibid., s. 14). Merleau-Ponty menar att istället för att tänka att världen existerar på våra medvetandes premisser så är vi medvetna om den för att den finns – och i kontrast till vetenskapens strävan att förklara världen är det filosofins (och litteraturens) uppgift att beskriva hur vi upplever den.

Merleau-Ponty är främst en kroppens filosof och i *Varseblivningens Fenomenologi* undersöker han vad det innebär att vi varseblir världen med vår kropp. Amanda M. Dennis menar att Merleau-Ponty i kontrast till att i Descartes anda förklara subjektet som kroppslöst och "separate from the world it seeks to know", istället föreslår "a 'body-subject', oriented within the world of which it is a part" (Dennis 2021, s. 22). Kroppen som subjektets utgångspunkt är en hörnsten för Merleau-Ponty och han förklarar att eftersom "vi är i världen

genom vår kropp” och ”varseblir världen med vår kropp [...] så är kroppen ett naturligt jag och på sätt och vis varseblivningens subjekt.” (2023, s. 259) Spänningen mellan kroppen som subjekt och objekt är central och han menar att även om den på ett plan är ”en maskin av muskler och ben” så upplever vi inte kroppen som objekt när vi rör på den (ibid., ss. 146–147).

I sitt fokus på våra levda upplevelser kopplar Merleau-Ponty även kroppen till rumsuppfattningen. Han gör skillnad på det kroppsliga rummet, vilket är det rum vi upplever från vår position som kroppar i världen, och det yttre, objektiva rummet, vilket är det faktiska och på ett sätt upplevda rummet i vilket våra kroppar är objekt. Han menar att även om det kroppsliga rummet förutsätter att det objektiva rummet finns, så är det genom våra kroppar som rummet framträder för oss (Merleau-Ponty 2023, s. 142). Jag upplever inte min kropp som ett föremål i rummet, enligt Merleau-Ponty: kroppen är inte *i* rummet, utan den *bebor* rummet (ibid., s. 185). Att rummet således framträder på kroppens premisser betyder för Merleau-Ponty att jag upplever min omgivning genom min kropps möjlighet att handla i den (ibid., s. 146).

Den synvinkel som jag förstår världen från är enligt Merleau-Ponty kroppen. Och genom att applicera Merleau-Pontys tolkning av vad det innebär att vi existerar som kroppar i världen på litteratur, ämnar jag öppna upp förståelse för hur en kropp kan framställas i text.

Genomförande

Analysprocessen delades upp i delmoment, vilka valdes på olika grunder. Jag utgick bland annat från aspekter av Olines situation som jag fann relevanta för undersökandet av kroppen i *Melancholia II*: det utreddes således vilka implikationer Olines glömska natur och uppslukande minnen har för kroppsframställningen. Med inspiration från hur tidigare litteraturforskning använt Merleau-Pontys fenomenologi, undersökte jag även hur en kropp skrivs fram i blicken. Främst utgick analysens delmoment dock från begrepp och perspektiv som Merleau-Ponty (2023) behandlar i *Varseblivningens fenomenologi*: genom att undersöka hur kroppsligt, orienterat och objektivt rum, samt kroppens handlingspotential skildras i romanen fördjupade jag analysen av kroppsframställningen. Då alla delmoment ämnar visa på den närvarande kroppen återfinns överlappningar mellan delanalyserna, vilket jag benämner i texten.

I min undersökning av kroppsframställningen utförde jag en kvalitativ textanalys av *Melancholia II*: jag baserade min analys på meningsfulla formuleringar och specifika händelser i romanen, vilka citeras och parafrastras löpande. Jag förhöll kontinuerligt min utredning till resonemang som Merleau-Ponty (2023) presenterar i *Varseblivningens fenomenologi*; detta för att undersöka hur kroppen på olika sätt är närvarande i skildringen. I analysmomenten gick jag

även i dialog med tidigare litteraturforskning som med utgångspunkt i Merleau-Pontys fenomenologi analyserar liknande fenomen i andra verk (när jag inom parentes skriver att de ”hänvisar till” ett verk syftar jag på det litterära verket de analyserar, vars fullständiga referens återfinns i respektive artikel eller bok). I den tidigare forskningen tog jag fasta på resonemang och inriktningar med relevans för min undersökning, för att utforska hur Merleau-Pontys teorier kan appliceras på litteratur, samt hur de kan användas för att utreda hur Olines kropp skrivs fram i *Melancholia II*. Även den tidigare forskningen på *Melancholia II* och Jon Fosses författarskap som jag fann relevant för min uppsats behandlades i den mån den kunde fördjupa undersökningen av kroppsframställningen. Trots att Olines tankar och minnen kretsar kring hennes bror Lars Hertevig, protagonisten i *Melancholia I*, fokuserade jag i min undersökning uteslutande på det som kan tolkas bidra till skildrandet av Olines kropp.

Jag tog ett metodologiskt beslut angående berättarsituationen. Jag utförde inte en berättarteknisk undersökning, men adresserar här berättarsituationen kort och hur jag förhöll mig till den. I framställningen av minnena är Oline explicit jag-berättare; däremot benämns hon i tredjeperson i resten av romanen. Första- och tredjepersonsberättandet liknar varandra i många aspekter. I det senare är berättaren endast tydligt närvarande i de ständiga ”tenkjer ho Oline” – men även i minnena är frasen ”tenkjer eg” ofta förekommande. Oline benämner även sig själv i tredjeperson när hon tänker på sin gamla kropp; detta blir tydligt i följande exempel där hon först benämner sig själv i förstaperson i ett minne och sedan i tredjeperson som gammal där hon sitter på utedasset: ”Eg ser mot mor og ho kan vel ikkje berre bli sitjande her på veslehuset, denkjer ho Oline” (Fosse 2023, s. 512). I berättandet glider Olines tankar, företaganden och upplevelser in i varandra och skapar en väv av ett slags språkligt gestaltat medvetande. Det rör sig bland annat om verbaliserade tankar: ”No skal ho gå rett inn på kjøkkenet, sløye fisken” (ibid., s. 514). Men jag tolkade även beskrivningar av hennes handlande – som: ”med handa ho held fisken i opnar ho Oline den raude fine døre” (ibid., s. 515) – som uttryck för hennes uppmärksamhet. Jag behandlade därmed både partierna där Oline benämns i tredjeperson och i förstaperson främst som uttryck för hennes uppmärksamhet, upplevelser och tankar.

Analysen inleddes med att undersöka den kroppsliga närvaron i förhållande till Olines minne, och utforskade därefter hur kroppen impliceras i den blick skildringen följer. Utifrån Merleau-Pontys teori om kroppsligt rum undersöktes sedan hur Olines kropp skrivs fram i hennes upplevelse av rum. Även Merleau-Pontys beskrivning av det orienterade rummet lyftes fram för att utveckla hur kroppen skildras. Därefter utredde jag hur kroppen interagerar med tingen och förankras i den fysiska omgivningen. Slutligen sammanställde och fördjupade jag hur den yngre kroppen i minnena och den gamla värkande kroppen möter sin omgivning.

Kroppsförställning

Minnet

Olines erinrande och glömska genomsyrar den dag som skildras i *Melancholia II*. Precis som hon själv kommenterar är hennes minnessituation tudelad. Å ena sidan är hennes korttidsminne dåligt: ”Alt som nett har skjedd gløymer ho jo, tenkjer ho Oline.” (Fosse 2023, s. 450) Å andra sidan minns hon äldre händelser tydligt. Hon är alltså själv medveten om att hon bättre kan erinra sig ”det som skjedde for aldri så lenge sidan enn det som skjedde i går” (ibid., s. 461). Med utgångspunkt i glömskan och minnandet undersöker jag förställandet av Olines kropp.

Glömskan

I *Melancholia II* får vi ofta följa hela Olines glömskeprocess – från att hon reagerar på något till att hon verkar ha glömt bort det hela. När Oline går upp för backen i början av romanen kommer Signe, Olines bror Siverts hustru ut ur sitt hus och säger att Sivert ligger för döden och har bett att få prata med sin syster. Oline säger att hon ska gå hem och lämna sin fisk men att hon kommer efter det (Fosse 2023, s. 451). Detta är något som Oline sedan både glömmet och kommer ihåg olika aspekter av. På utedasset när hon tänker igenom dagens första färd ner till sjön, och utelämnar mötet med Signe, är det tydligt att hon glömt det: ”i dag tidleg gjekk ho som vanleg til sjøen for å få seg fisk, så gjekk ho heim igjen og då ho var kommen opp til huset sitt gjekk ho vel inn på veslehuset” (ibid., s. 486). Glömskan utelämnar henne till ett nu som hon behöver förklara, och synen av fisken som hänger framför henne – ”ho ser mot dei stirande fiskeauga” (ibid., s. 486) – triggar minnet av alla gånger hon gått till sjön för att hämta fisk.

Olines glömska tillåter kroppen träda fram i skildringen. Att hon inte minns vad som skett samma dag utelämnar Oline till det omedelbart närvarande, vilket hon förstår genom sina dagliga vanor och upplever genom sin kropp. Hon lever således, utom när hon upplever ett minne från förr, i ett koncentrerat nu där hon upptas av sina handlingar i sin aktuella omgivning. Detta omedelbara nu skildras delvis genom kroppens upplevelser av dess rörelser: ”og ho pinkar seg over golvet, steg for steg, og visst verkjer det igjen, berre ho rører det minste på føtene, set verken i” (Fosse 2023, s. 548). Kroppens förutsättningar gör att hennes uppmärksamhet ofta riktas mot kroppens rörelser. Man kan ana en växelverkan mellan att det är glömskan som förankrar henne i nuet och att det är hennes kropp som kräver en uppmärksamhet vilken i sin tur leder till glömska. Det går inte alltid säga vad som utlöser vad, men framåt slutet av romanen sitter Oline nere vid sjön medan Svein fiskare fiskar en andra omgång fisk åt henne och hon

tänker att hon ska gå inom Sivert på vägen hem (ibid., s. 580). När hon ställer sig upp tar dock både värken och kissnödigheten över uppmärksamheten och hon tänker bara på att komma hem och gå på utedasset: ”ho får sett kroppen i rørsle og verken er der med det same, [...] og no skal ho komme seg heim, så skal ho gå inn på veslehuset, så skal ho setje seg til litt der, sjå om det kjem noko, for det pressar på der nede” (ibid., ss. 585–586).

Glömskan accentuerar kroppens varseblivning av den närmsta omgivningen. Oline görs ständigt medveten om sin kropps befinnande i världen, vilket lyfter fram den aspekten av vår tillvaro som Merleau-Ponty uppmärksammar när han påstår att ”vi är i världen genom vår kropp” (2023, s. 259). Merleau-Ponty tar även fasta på vår kropps relation till tiden: ”jag tänker inte rummet och tiden – jag är hos rummet och hos tiden, min kropp häftar vid och omsluter dem.” (ibid., s. 186) Han menar att det i våra kroppar finns ett inkapslat förflutet i varje nu, och att kroppens handlande förbinder nuet med framtiden. Denna syn på tid, inte som något vi tänker eller uppfattar, utan istället något som för oss är direkt sammanflätat med vår kropp, lyfts fram i *Melancholia II*. Detta görs på mikronivå: tidens gång representeras genom kroppsliga rörelser som på flera ställen beskrivs steg för steg: ”og ho set fram staven, og så den eine foten, og du kor tungt det er, [...] og ho set også den andre foten fram” (Fosse 2023, s. 454). Kroppen avslöjar även tidens gång genom att den, trots Olines glömska, gör henne påmind om kroppens behov. Oavsett om hon minns att hon precis varit på toaletten eller inte, kallar kroppen på henne genom sin kissnödighet. Kroppen förbinder hennes nu genom kissnödigheten med hennes närvarande förflutna – fyllandet av blåsan – och hennes närvarande framtid – toabesöket. Detta kan problematiseras då hennes kroppsliga upplevelse av att vara kiss- och/eller bajsnödig är opålitlig: hon kissar ofta ned sig utan att märka det och när hon väl sitter på toan kommer det väldigt lite eller inget alls. Oaktat det finns det ett förflutet och en framtida handling närvarande i de direkta upplevelsorna av att behöva bajsja eller kissa, trots att hon har svårt att kontrollera och korrekt uppfatta sin kiss- och bajsnödighet. Även genom sitt behov av att vila kopplar kroppen en förfluten aktivitet till en framtida. Olines kroppsliga förutsättningar skrivs således fram genom att kroppens behov förankrar henne i tiden och i hennes omedelbara omgivning.

Minnandet

Ett återkommande inslag i den skildrade dagen är Olines minnen från förr. I dessa återges episoder från hennes barndom och vuxenliv, med den gemensamma nämnaren att hennes nu döda bror Lars närvarar. Minnandet (upplevandet av minnet) sker när kroppen vilar, vilket tillåter det att helt uppta hennes uppmärksamhet. Olines medvetande glider närmst ofrivilligt in i minnet; ofta utlöses det av ett yttre fenomen som påminner henne om något och ofta slutar

hon minnas när uppmärksamheten åter riktas mot hennes gamla kropp i dess omgivning, i stil med: ”og no må det vel snart komme noko” (Fosse 2023, s. 485), och ”no, tenkjer ho Oline, må ho ikkje bli sitjande her på veslehuset og tenkje på han Lars” (ibid., s. 574).

I sin artikel “Consciousness and Being in Equilibrium: Good Company for Beckett and Merleau-Ponty” tar Aric Dain Mayer (2003, s. 40) fasta på hur Merleau-Ponty framhäver minnet som något vi upplever på nytt i vårt nu, något vi rekonstruerar i ögonblicket. Merleau-Ponty menar att när man minns så förefaller de erfarenheter minnet består av som ”upplevda på nytt på sin tidsliga plats” (2023, s. 53); han framhåller dock att det inte rör sig om varseblivning: ”Att varsebli är inte att minnas.” (ibid.) Genom denna syn på minnet ska jag visa hur kroppen är närvarande i *Melancholia II* i kontrast till i Mayers analys av Samuel Becketts *Company*.

Mayer (2003, s. 47) lyfter fram hur minnena i *Company* mekaniskt presenteras av en kroppslös röst som tilltalar ett röstlöst text-du; minnena tillskrivs den tilltalade utifrån, av en andrapersonsberättare. Detta implicerar en grad av ofrivillighet. I kontrast är ofrivilligheten i Olines minnande förankrad i hennes kroppsliga närvaro, inte konstruerad genom en uppdelning av “consciousness into a disembodied voice and voiceless body” (Mayer 2003, s. 50). Hon minns genom att varsebli sin närmsta omgivning: väl sittandes vid sin bror Siverts dödsbädd minns hon hur hon sitter vid Lars säng på fattighuset när han är gammal (Fosse 2023, ss. 597–602); när Alida gör kaffe minns hon ett möte mellan Alida, henne och Lars (ibid., ss. 522–529); när hon kollar på en tavla Lars målat minns hon när han gav den till henne (ibid., ss. 563–573).

Genom att minnena tillskrivs och presenteras för någon som passivt tar emot dem illustreras i *Company*, enligt Mayer (2003, ss. 49–50), Merleau-Pontys syn på minnet som något som upplevs och konstrueras i nuet. Upplevandet av minnet i nuet gestaltas i *Melancholia II* – istället för att presenteras av en kroppslös andrapersonsberättare i det insisterande nu som en sådan berättandesituation implicerar – delvis genom att berättandet fortsätter i presens samtidigt som det byter till den mer explicita jag-formen. Skillnaden Mayer lokaliserar i *Company* mellan den som presenterar minnet och den som minns blir således obefintlig i *Melancholia II*: Oline som jag-berättare upplever och återger minnet samtidigt. Det som minns skildras även med en tydlig kroppslig närvaro, genom att hennes sinnen betonas. Till exempel står fötternas känselsinne i centrum för följande rörelse: ”eg pressar hendene mot svalberget og føtene pressar eg mot små ujamnheiter i svaberget og eg bevegar meg glidande nedover og så er det mjuk sand under den eine foten og så under den andre foten” (Fosse 2023, ss. 493–494). När regnet faller beskrivs känslan: ”eg er våt til skinnet og vinden kjennest kald” (ibid., s. 507). Även kroppens position görs tydlig, bland annat när hon står och håller en stege som går upp till taket; hennes synfälts begränsning betonas genom att hon först bara hör dem som är på taket, men kan sedan även se

dem när hon flyttar sig: ”eg slepper stigen og eg går litt bort frå huset og eg ser både far og han Lars sitje over skrevs der oppe på mønet” (ibid., s. 511). På ett tydligt sätt presenteras minnet här inifrån kroppen istället för utifrån av en som tilltalar, vilket istället för att få den mekaniska opersonliga effekten som Mayer inringar i *Company* accentuerar den kroppsliga närvaron.

Mayer (2003, s. 50) lokaliserar ett undersökande av att litterärt gestalta minne som särskilt från varseblivning när Beckett i *Company* konstruerar en situation som delar upp medvetandet i två delar, den upplevande tysta kroppen och den tilltalande som presenterar minnet, där den senare ämnar utlösa den tidigare upplevelse av minnet i nutid. I *Melancholia II* suddas däremot gränsen mellan varseblivning och minne, som Merleau-Ponty markerar, ut: minnet presenteras genom kroppslig varseblivning. Detta gestaltar Olines speciella situation där hon upplever sina minnen ”som om det skjedde nett no” (Fosse 2023, s. 531). När hennes medvetande upptas av minnet befrias hon inte bara från sin åldrade kropp: hon får även en ny, yngre kropp att varsebli världen från. Skildringen har, i framställningen av Olines omedelbara omgivning och av hennes minnen, kroppen som fundamental utgångspunkt, något som litterärt gestaltar Merleau-Pontys syn på vår uppfattning om världen som det vi varseblir genom vår kropp.

Trots att Olines uppmärksamhet i minnandet upptas av den tidigare episod som hon upplever finns hennes åldrade kropp fortfarande närvarande på olika sätt. Att minnet rekonstrueras av den som minns och således ”upplevs på nytt på sin tidsliga plats”, som Merleau-Ponty (2023, s. 53) lyfter fram, gestaltas i *Melancholia II* genom att tiden i hennes omedelbara omgivning går medan hon minns. Detta blir tydligt när hennes uppmärksamhet, efter ett barndomsminne, återkommer till utedasset och hon märker att hon har suttit där länge: ”no har ho visst mista følsamheita i låret” (Fosse 2023, s. 487). Även här insisterar kroppen på tidens gångs och påminner Oline om hennes kroppsliga närvaro i omgivningen. Att minnet utspelar sig på den gamla Olines tidsliga plats visar sig även genom att dess innehåll i regel är en respons på varseblivningar av fenomen i hennes närhet: när Oline ser en likhet mellan sitt bajs, ett fisköga och Lars ögon, minns hon hur Lars blick mörknade när han blev arg: ”ein liten ein, rund som fiskeauga! ha! og auga hans Lars ja, auga hans, dei brune auga hans som stirer og stirer” (ibid., s. 474). Hennes gamla kropp både förankrar henne i tiden och utlöser hennes minnen.

Minnena, vilka hon helt uppslukas av, presenteras inte bara som en möjlighet för Oline att slippa sin värkande kropp; hon upplever även sina minnen genom en yngre kropp med andra förutsättningar, men vars möjligheter till varseblivning av sin omgivning dikterar skildringen. Att minnet upplevs i Olines nu visas även genom att hennes åldrade kropp finns närvarande både innan och efter minnet, och således avslöjar att tiden går under minnandet. I stark kontrast till Mayers läsning av *Company*, finns en tydlig kroppslig förankring i varje aspekt av

utlösandet och upplevandet av minnet, samt i återkomsten till den omedelbara omgivningen. (När jag framöver nämner Olines *omedelbara omgivning* hänvisar jag till hennes åldrade kropp i dess miljö.) Därmed skrivs två kroppar fram i förhållande till minnandet: hennes gamla kropp och minnenas yngre kropp. Vidare i analysen ska vi inte bara få se hur kroppen är närvarande i skildringen, men även hur dessa två kroppars olika förutsättningar gestaltas litterärt.

Blicken

Det som skildras i *Melancholia II* är förankrat i Olines kropps möjlighet till varseblivning, både vad gäller den åldrade kroppen och minnenas unga kropp. Med utgångspunkt i hur Merleau-Ponty (2023, s. 142) menar att rum framträder för oss genom våra kroppar, utreder jag hur man i det som skildras kan utläsa att det är en blick som ser det, en blick som utgår från en kropp.

I min analys hämtar jag inspiration från Skjerdingsstads (2005) kapitel ”Tarjei Vesaas’ blick” i Unni Langås bok *Den litterære kroppen*, där han undersöker blicken i flera av Tarjei Vesaas romaner. Skjerdingsstad hämtar stöd i Merleau-Pontys senare verk och menar att ett grenverk, beskrivet i en dikt av Vesaas, kan symbolisera den optiska varseblivningen i romanerna. Trots skillnaderna finner jag några av Skjerdingsstads resonemang givande för min undersökning.

När Unn i *Is-slottet* lägger sig på mage och tittar ner genom isen, menar Skjerdingsstad att Unn ser ”på en måte som uttrykkelig synliggjør at blikket filtrerer eller medkonstituerer det sette” (2005, s. 169). Genom att uppmärksamheten i texten vandrar mellan olika synliga fenomen under och i isen, skildrat utifrån hur det uppfattas från Unns ögons position ovanför isen, gestaltar passagen enligt Skjerdingsstad ”en måte noe kommer til syne på” (ibid., s. 169).

Även i *Melancholia II* synliggörs det att mycket av det som skildras faktiskt uppfattas av en blick, i vårt fall Olines. Det är närmst övertydligt i följande utdrag ur ett av hennes minnen, inte minst i den ständiga upprepningen av ”eg ser”:

eg ser han Lars gå nedover mot fjøra og igjen søkk foten hans nedi myra og han dreg den opp igjen og *eg ser* han stavre seg nedover myra og *eg ser* at sjøen er roleg og *eg ser* han Lars klive opp i ura og han set seg ned på ein stein i ura og *eg ser* han sitje og sjå mot himmelen og mot sjøen og *eg ser* at han knip auga att og myser mot sjøen [...] og eg snur meg og *eg ser* det vesle huset vårt stå der nedunder ein knaus (Fosse 2023, s. 479, min kursiv)

Vi får här följa den unga Olines blick. Det görs tydligt hur blicken rör sig: den följer Lars väg ned mot vattnet, kollar hastigt ut mot sjön, återkommer till Lars i båten, och slutligen vänder hon sig om och blicken faller på deras hus. Således synliggörs skildringens perceptuella villkor,

där uppmärksamheten styrs av blickens förutsättningar – något den ständiga upprepningen av ”eg ser” cementerar ytterligare.

Hur det skildrade filtreras genom blicken blir även tydligt när Lars, i ett av Olines minnen, kryper in och ut ur en mörkt grotta: ”han kryp lengre inn under helleren og eg ser at det der inne er så mørkt at eg berre kan skimte han og så ser eg meir av han Lars og så ser eg han komme krypande ut frå helleren” (Fosse 2023, s. 495). Här betonas det ”måte noe kommer til syne på”, som Skjerdingsstad (2005, s. 169) diskuterar: blicken fokuserar aktivt på Lars, och vi får följa hur han avlägsnar sig från, för att sedan återkomma till, Olines synfält. Skildringen illustrerar de perceptuella begränsningar som följer av mörkret, och kroppen är således närvarande även här: den synliggörs genom att blickens perceptuella förutsättning betonas.

I en annan scen från *Is-slottet* när en fågel flyger över ett landskap, tar Skjerdingsstad (2005, s. 171, hänvisar till Vesaas 1963, s. 236 och framåt) fasta på hur dennas blick på landskapet står i centrum för skildringen. Skjerdingsstad menar bland annat att sättet som landskapet målas fram på levandegör bilden: läsaren ser precis som fågeln landskapet ovanifrån, och genom att terrängen presenteras i fragment förutsätter läsaren fågelns rörelser (Skjerdingsstad 2005, s. 172). Bilden blir således, enligt Skjerdingsstad, ”alt annet enn statisk, men tvertiomot dynamisk og vibrerende” (ibid.). Även i *Melancholia II* uppenbarar blicken kroppens rörlighet.

När den åldrade Oline blir retad av en pojke för att ta med sig fisken in på utedasset (något hon gör för att hon blir akut kissnödig), görs hennes stillastående kropps position tydlig genom hur det synliga perspektiv som erbjuds från kroppens plats påverkar skildringen. Hon får först syn på pojken när han ”komme springande rundt hushjørnet” (Fosse 2023, s. 466); sedan ser hon honom springa fram och tillbaka på gatan och reta henne, medan hon bara en gång vänder sig om för att se honom bättre; och slutligen ser hon ”han svinge rundt hjørnet på Steinhuset og gutungen er borte” (ibid., s. 468). I motsats till Skjerdingsstads tolkning av fågelscenen skapas här en statisk bild genom att Olines stillastående position förutsätts och läsaren får ta del av händelserna från dess perspektiv. Detta skildrar hennes kropps förutsättningar, då mer omfattande rörelser än en vändning skulle kräver att hon istället riktar sin uppmärksamhet mot kroppen. Dessa förutsättningar betonas även när hon, på väg upp för backen, ägnar sin uppmärksamhet åt kroppen som rör sig – ”berre eit stykke til, no, [...] og det verkjer i føtene” – och det inte är förrän ”ho Oline stansar” som ”ho Oline ser opp mot huset sitt” (ibid., s. 455).

Uppmärksamheten kroppen kräver illustreras även när Oline tillsammans med fiskare Svein för andra gången är nedkomna till sjön och hennes trötta kropp värker så att hon har svårt att lyfta blicken för att kolla på Svein. Trots att han är bredvid henne hör hon bara honom: ”ho høyreer han Svein fiskar seie at ho Oline berre kan setje seg til på benken i naustveggen” (Fosse

2023, s. 581). När hon sätter sig ner och känner ”korleis verken slepper” (ibid.) har hon dock större möjlighet använda blicken, vilket syns i att ”ho Oline ser” upprepas sju gånger, följt av de fenomen som blicken fokuserar, medan hon sitter ned (ibid., s. 582). Olines trötta kropp påverkar således det som görs synligt för läsaren i texten, och i likhet med Merleau-Pontys uppfattning att ”[a]llt jag vet om världen [...] vet jag ur en synvinkel som är min egen” (2023, s. 13), förankras skildrandet av det sedda i hennes kropps möjlighet till varseblivning. Genom att blicken reflekterar Olines kroppsliga förutsättningar skrivs hennes gamla kropp fram.

Även den yngre kroppens förutsättningar finns närvarande i den blick som skildras i minnena. Istället för att vara bunden till ett stillastående perspektiv kan den unga Oline, utan att uppmärksamma kroppens förflyttning som bestående av enstaka smärtsamma rörelser, enkelt flytta kroppen så att synfältet förändras. Detta är tydligt i den innan nämnda scenen där Oline håller i stegen. Hennes kropps möjligheter att se skiftar både när hon släpper stegen och går bort en bit så att hon kan se ”far og han Lars sitje over skrevs der oppe på mønet” men även när hon – beskrivet med ett svepande ”[e]g går inn” – går in i huset och blicken erbjuds nya optiska fenomen därifrån: ”og eg ser vasspølar på golvet og eg ser at det dryp frå taket og eg ser mor sitje i ein krok” (Fosse 2023, ss. 511–512). Genom att blicken som framställs utgår från en kropp i rörelse är skildringen av Oline som ung mer dynamisk, och mer lik Skjerdingsstads tolkning av fågeln vars perspektiv läsaren antar och vars rörelser gör bilden levande.

I *Melancholia II* erbjuder den åldrade och den yngre kroppen olika möjligheter att upptäcka världen genom blicken, något som präglar skildringen av Olines minnen respektive av hennes omedelbara omgivning. Genom att placera perspektivet som skildringen utgår från i kroppen understryks dess funktion som, i Merleau-Pontys ord, ”varseblivningens subjekt” (Merleau-Ponty 2023, s. 259). Olika kroppar upplever världen på olika premisser och i *Melancholia II* används bland annat blicken för att skriva fram kroppen och visa på dess olika förutsättningar.

Kroppsligt rum

För att vidare undersöka kroppsframställningen i *Melancholia II* vänder jag mig till Merleau-Pontys syn på kroppsligt rum. Merleau-Ponty förklarar att det är genom kroppen som rummet framträder för oss och understryker att det inte skulle ”finnas något rum för mig om jag inte hade en kropp” (2023, s. 143). Här betonar han att kroppens upplevelse av omgivningen ligger till grund för vår förståelse av rum och förespråkar en rumsuppfattning med utgångspunkt i kroppen. Genom att beskriva ”min kropp som en bestämd handlingsförmåga vars fält eller räckvidd jag är klar över på förhand, och min omgivning som helheten av möjliga tillämpningar

av denna förmåga” (ibid., s. 146) utvecklar han det kroppsliga rummet och föreslår en relation mellan rumsupplevelsen och kroppens förutsättningar till handling. Kroppens rörelser och förmåga ingjuter således platser med betydelse. Utifrån Merleau-Pontys teori om kroppsligt rum undersöker jag hur kroppen skrivs fram i Olines upplevelse och förståelse av rum.

I artikeln ”Embodiment and modernity: Ruskin, Stephen, Merleau-Ponty, and the Alps” gör Kevin A. Morrison (2009) en komparativ analys av hur två kulturkritiker från 1800-talet, John Ruskin och Leslie Stephen, skriver att Alperna bör upplevas. Utifrån Merleau-Pontys fenomenologi utreder Morrison deras olika uppfattningar, och hävdar att Stephens insisterande på kroppens upplevelse av bergbestigningen resonerar med Merleau-Pontys syn på kroppslig varseblivning (ibid., s. 504). Jag relaterar Morrisons analys av Stephens bergbestigarlitteratur till kroppsligt rum, och finner artikeln relevant då även Oline är ett slags bergsbestigare, även om det rör sig om backen från sjön, en trappa eller vägen från utedasset till huset.

Merleau-Pontys understrykande av att det är genom kroppen som rummet framträder för oss sammanfaller med hur Morrison framhåller att berget för Stephens bergsbestigare består av dennes kroppsliga upplevelser av att bestiga det. Berget förstås av Stephen, i Morrisons ord, genom ”the hours and minutes of muscular exertion used to reach it” (2009, s. 506). Denna kroppsliga förståelsen av rum är även påfallande i *Melancholia II*. Oline, som gammal, upplever rum genom kroppen, vilket präglar skildringen och tar sig uttryck i hennes direkta upplevelser av att röra sig. Detta är tydligt i hur hennes rörelser beskrivs steg för steg och i hur värken är närvarande i hennes rörelser, men även i hur värken släpper när hon får vila. När hon sätter sig ner på dasset känner hon ”i heile kroppen kor godt det var å få setje seg ned, med same ho set seg ned, er det som om verken slepper litt” (Fosse 2023, s. 469). Rummet som något som upplevs av hennes kropp skildras här genom de direkta kroppsliga förnimmelserna av rummet.

Den kroppsliga upplevelsen av rummet, skildrat i upplevandets ögonblick, ligger sedan till grund för hur Oline tänker på rum. Morrison (2009, s. 507) lyfter fram hur Stephen beskriver bestigarens förståelse av Alperna som en text baserad på kroppens erfarenheter av bestigningen – något jag finner mer givande att beskriva som en personlig bergskarta. Då man har olika förutsättningar och således olika erfarenheter av att röra sig i omgivningen ser de personliga bergskartorna inte lika dana ut. Morrison (ibid.) tar även fasta på hur Stephens bergsbestigare skapar sin förståelse av berget genom aktivitet – och genom handling ingjuter personlig betydelse i omgivningen.

Medan Olines erfarenheter av omgivningen skildras genom de direkta kroppsliga upplevelser vi får ta del av, vilket ger oss inblick i hur hennes bergskarta ständigt formas, görs det även tydligt hur denna personliga bergskarta ser ut. En plats med speciell betydelse för

Oline, baserad på hennes kroppsliga upplevelser, är huset hon alltid vilar vid när hon går upp för backen. Hon återkommer till platsen i tanken medan hon går: ”ho må slite seg litt til oppover, tenkjer ho Oline, og så, når hon er kommen opp til huset der han Bjørn fiskar bur, skal ho stanse og så skal ho stå der og hvile og kjenne korleis verken slepper taket” (Fosse 2023, s. 608). Och hennes förhoppning uppfylls så fort hon kommer dit och stannar: ”og ho Oline kjenner korleis det verkjer mindre og mindre i føtene hennar” (ibid., s. 609). Här skildras således hur en del av hennes bergskarta ser ut, men även den kroppsliga upplevelse som är med och formar den. Att hon blandar ihop husägarens namn – det är antingen fiskare Bårds hus (ibid., s. 456 & 606) eller fiskare Bjørns hus (ibid., s. 608) – utan att själv märka det understryker att det är den kroppsliga upplevelsen som är tydligast inskriven på hennes personliga bergskarta.

Det är inte bara dessa välkända platser som Oline förstår genom sin kropp; hon har en tydlig uppfattning om sin kropps potential som hon även applicerar på nya rum. När hon behöver gå upp för en trappa för att komma till sin bror Siverts rum förstår hon att det kommer bli svårt: ”komme seg opp trapper, det er no det verste, tenkjer ho.” (Fosse 2023, s. 589) Hon godkänner därför motvilligt Signes hjälp: ”ho Oline tenkjer at ho vel får la ho Signe hjelpe henne opp trappa, [...] for åleine klarer ho det vel ikkje” (ibid., s. 590). Väl på väg upp visar det sig att hennes besvärliga och smärtsamma farhågor infrias: ”ho Oline kjenner det rive og slite i føtene og ho Signe går eit trinn føre og ho dreg Oline etter seg oppover trappa” (ibid., s. 590). Här tydliggörs hur hon, för att hänvisa till Merleau-Ponty, först förstår sin ”kropp som en bestämd handlingsförmåga vars fält eller räckvidd [hon] är klar över på förhand”, och i nästa led rummet som kroppens ”möjliga tillämpningar av denna förmåga” (Merleau-Ponty 2023, s. 146, jag har här bytt ut originalcitatets ”jag” mot ”hon”). Olines åldrade kropp är således central för hennes rumsuppfattning, både i tanken och i den upplevande stunden. Framöver använder jag begreppet handlingspotential och vill med det ordvalet lyfta fram kroppens latent förmåga att röra sig i sin omgivning, vilken Merleau-Ponty menar är väsentlig för rumsuppfattningen. Genom erfarenheten av sin handlingspotential förstår Oline både sin kropp och sin omgivning – på så sätt präglar kroppen hur hon tänker på rum.

Trots att Oline inte kan ”hugse at ho har vore innom døra før i dette hus” (Fosse 2023, s. 589), har hon en klar uppfattning om hennes förmåga att ta sig upp för en trappa. Hennes kroppsliga erfarenhet av backar, trappor och dylikt har skapat en förlängning av hennes personliga bergskarta. På liknande sätt lyfter Morrison fram hur Stephens bergsbestigare kan se ett berg på håll och förstå det bättre än andra – detta då han minns den fysiska upplevelsen av att bestiga berg och således kan återkalla ”various aspects of toilsome ascent” (Morrison 2009, s. 506). Även i *Melancholia II* framhävs den kroppsliga erfarenheten som väsentlig vad

gäller rumsuppfattning. Oline förstår instinktivt vad trappan innebär för hennes kropp samtidigt som hon inte kan minnas om hon har varit där innan eller inte; på så sätt lyfts det fram hur hon har en kroppslig kunskap som består trots att minnet sviker henne. Detta ser jag som ett resultat av att kroppen ständigt är närvarande i hennes rumsuppfattning och således inget hon kan bortse från eller glömma bort. När rum skildras genom hennes kroppsliga upplevelser av det betonas även kroppens förutsättningar. Olines kropp framställs således genom att rummen präglas av den handlingspotential som hon förstår dem genom. Därmed målas en alldeles personlig bergskarta fram, en som består av hur Olines kropp *bebor* de rum som hon vistas i.

I den gamla Olines uppfattning av sin omgivning, sammanfaller framställningen av rum och kropp i skildrandet av hennes kroppsliga rum. Vidare framstår den unga Olines kroppsliga rum i minnena som ett annat. Som jag diskuterade i anslutning till blicken förflyttar den yngre Oline kroppen utan att uppmärksamma enskilda rörelser, vilket kontrasterar mot hennes gamla kropps förutsättningar. Medan Olines åldrade kropp, genom värken i rörelserna, deras långsamhet och den uppmärksamhet de kräver, uppvisar en tydlig bundenhet till den plats hon vistas i, betonas den yngre kroppens mobilitet genom att hon i minnena förflyttar sig mellan olika platser utan att den kroppsliga upplevelsen av rörelserna står i fokus för förflyttningen. Även skildringen av minnena utgår från kroppens varseblivning och således dess perspektiv, vilket skildrar det kroppsliga rum som världen upplevs genom. Men det kroppsliga rummet ser annorlunda ut, inte bara för att den objektiva omgivningen är en annan, utan även för att kropparna har olika förutsättningar. Istället för att beskrivas som smärtsamma enskilda rörelser på varandra följande, summeras rörelserna i minnet i svepande beskrivningar som ”eg går”, ”eg spring” och ”eg kliv” – något som kan ses i tidigare citerade: ”eg kliv opp svaberget og eg kjem meg opp på høgda og eg går ned brotet til fjøra og alt eg kan spring eg bortover i fjøra og eg spring opp stien til huset vårt” (Fosse 2023, s. 500). Genom att varje kroppslig rörelse snarare impliceras än beskrivs ingående framhävs ett mer automatiserat förhållande till kroppen, vilket skiljer sig från den vardag vars villkor dikteras av uppmärksamheten Olines åldrade kropp kräver.

I både minnena och i den gamla Olines omedelbara omgivning framställs rummet genom att en kropp rör sig genom det eller på något sätt upplever det. I sin avhandling *Ett rum för sig: Subjektframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann*, utreder Kristina Hermansson (2010) subjektframställning i fem skandinaviska romaner från 1990-talet. En av dem är Jon Fosses *Bly og vatn*, utkommen 1992, fyra år innan *Melancholia II*, i vilken hon undersöker relationen mellan tid, rum och subjekt. I romanen ankommer en man till en obestämd norsk stad som sedan presenteras genom hans rörelsemönster; enligt Hermansson (2010, ss. 132–133, hänvisar till

Fosse 1992) görs platser specifika och tillskrivs betydelse utifrån vad han där upplever. ”Framställningen av plats”, hävdar Hermansson således, ”låter sig i romanen inte skiljas från framställningen av subjekt.” (2010, s. 133) Trots att platser inte lika tydligt tillskrivs ny mening för Oline, lyfter Hermansson fram ett liknande fenomen som jag: hur rummet framträder i text genom en karaktärs upplevelse av det. Medan hon undersöker hur rum och subjekt samspelar tar jag istället fasta på kropp och rum – även om man, i Merleau-Ponty anda, ser kroppen som utgångspunkten för subjektet finns både likheter och skillnader mellan våra undersökningar.

Både i Hermanssons analys av *Bly og vatn* och i *Melancholia II* ges platser mening av att karaktären upplever något där. I Hermanssons undersökning lyfts dock inte de fysiska upplevelserna av platsen i sig fram som centrala för platsens subjektiva betydelse: hon förklarar till exempel hur en gata får speciell betydelse eftersom mannen har promenerat där med en kvinna (Hermansson 2010, s. 133). Istället finns det en mer explicit kroppslighet i den gamla Olines upplevelse av platser, och hennes åldrade kropp skrivs fram genom att platsernas betydelse ofta utgår från kroppen: där hon får vila, där hon får göra sina behov, dit det gör ont att gå. Skildringen av plats i Hermanssons analys av *Bly og vatn* är dock mer lik den i Olines minnen, i vilka kroppen är implicit närvarande genom att vara utgångspunkten för skildringens perspektiv. Men eftersom de olika kroppsliga rummen i hög grad kontrasterar mot varandra i *Melancholia II*, görs det påtagligt att den unga Olines kropp även skildras genom en frånvaro av explicit kroppslig upplevelse. Kroppen är ständigt närvarande i romanen, och genom att undersöka den skildrade omgivningen som ett kroppsliga rum ges kroppen i min undersökning en mer central roll än i Hermanssons analys av subjektskildring. Vidare ska jag nu, genom att ta fasta på det hur det kroppsliga rummet även är ett orienterat rum, fortsätta visa hur framställningen av rum i *Melancholia II* är tätt sammanbunden med framställningen av kropp.

Orienterat rum

I sin presentation av det orienterade rummet understryker Merleau-Ponty att vår existens, vårt *vara* i världen, utgår från vår kropp: ”att vara är synonymt med att vara situerad” (2023, s. 314). Vår kropps orientering i rummet tillåter oss att uppfatta föremål, och han lyfter fram att eftersom ”den varseblivna världen bara kan greppas genom sin orientering, kan vi alltså inte skilja vara från orienterat vara” (ibid., s. 315). Vår uppfattning om riktningar och föremål utgår från vår kropp, och han ser vår kropps orientering i rummet som ”en kommunikation med världen som är äldre än tänkandet” (ibid., s. 316) och menar att det för vårt kroppsliga subjekt existerar en värld som föregår vårt medvetande av den. Det orienterade rummet sammanfaller delvis med

det kroppsliga rummet, men här ska jag istället för att ta fasta på den kroppsliga upplevelsen undersöka hur kroppen skrivs fram genom dess orientering i omgivningen. Detta förutsätter ett perspektiv från kroppens position och kroppen som agent; väsentligt för det orienterade rummet är, enligt Merleau-Ponty, en syn på kroppen inte ”som ett ting i det objektiva rummet, utan [...] som ett system av möjliga handlingar” (ibid., s. 311) – det vill säga som dess handlingspotential.

Det orienterade rummet är en fundamental aspekt av hur kropp och rum skildras i *Melancholia II*, och det är redan delvis behandlat vid undersökningen av hur blickens perspektiv påverkas av kroppens position. När den unga Oline behöver flytta sin kropp för att se Lars och fadern på taket (Fosse 2023, s. 511) och när den gamla Oline ser pojken lämna hennes synfält (ibid., s. 468) presenteras skildringen genom ett orienterat rum, där Olines möjliga handlande dikterar perspektivet. Det perceptuella perspektiv som kroppen erbjuder i det orienterade rummet görs tydligt i flera av hennes minnen. I ett minne (det enda som delvis presenteras i preteritum) vill Oline först inte gå fram till fönstret där Alida står och kollar på Lars. Utan tillgång till fönstret hör Oline bara Lars hugga ved: ”og så høyrde eg øksa slå mot ein vedkubbe og så høyrde eg han Lars rope” (ibid., s. 541). Från sin position i rummet ser hon Alida stå i fönstret: ”borte bak gardina såg eg ho Alida stå” (ibid., s. 542). När hon väl går fram till fönstret ser hon Lars: ”eg gjekk bort og stilte meg opp bak ho Alida. Eg såg han Lars stå der framfor ein hoggestabbe” (ibid.). Här orienterar kroppen sig i rummet, vilket tydligt präglar skildringen.

När Oline däremot ska förflytta sin åldrade kropp i sin omedelbara omgivning framträder det ofta mer i detalj hur hennes kropp orienterar sig i rummet. När hon reser sig från sitsen för att lämna utedasset får vi följa processen genom kroppens rörelser:

ho pressar hendene mot dokanten [...] og ho skubbar seg fram på dokanten [- - -] og ho får sett den eine foten ut på golvet, så den andre, og så står Oline med føtene på golvet [...] og ho Oline får tak i stokken [...] og av all kraft, skubbar ho seg opp, og så står ho Oline på beina, framoverbøyd, [...] med andletet vendt ned står ho bøyd og ho ser mot dei to fiskane som heng i hanken der på dørkroken. [- - -] og med den frie handa løftar ho hanken med fisken av dørkroken og ho løftar dørkroken og så skubbar ho til døra og den opnar seg på glytt. (Fosse 2023, ss. 513–514)

Här framställs det tydligt hur varje kroppslig rörelse orienterar sig i omgivningen. Det orienterade rummet skildras genom kroppens agerande; och kroppen framträder således som en förmåga som bebor rummet, istället för som ett föremål i det objektiva rummet. Den detaljrikedom som det orienterade rummet skildras med betonar den uppmärksamhet som varje rörelse kräver samt gestaltar hur långsam och besvärlig en till synes så trivial handling är för den åldrade Olines kropp. Även om Merleau-Ponty (2023, s. 316) menar att vårt orientering i

världen är mer grundläggande för oss än vi är medvetna om, och på ett sätt föregår vårt tänkande, så gestaltas i den detaljerade processen Olines specifika kroppsliga situation där kroppens möjligheter att röra sig har reducerats: den uppmärksamheten som orienteringen ges i texten kan förklaras med att den handlingspotential som hon i sitt liv har förstått rum genom har förändrats. När Oline i ett vuxenminne till exempel ska resa sig från en stol beskrivs inte enskilda kroppsliga rörelser orientering i rummet; i samma mer svepande ordalag som i scenen när hon flyttar position för att kunna se Lars på taket, eller när hon springer upp från sjon till huset, framställs resandet från stolen följande: ”eg reiser meg” (Fosse 2023, s. 567).

Vi får alltså inte bara följa hur den åldrade Olines kropp upplever rum; vi får även följa kroppens detaljerade orientering. Vidare får vi, som i minnena, ofta följa i vilken riktning hela kropp rör sig. Liknande hur hon i minnet ”går ned brotet til fjøra”, springer ”bortover i fjøra” och försätter springa ”opp stien til huset vårt” (Fosse 2023, s. 500), görs det tydligt var den åldrade kropp befinner sig och vart den är på väg, mellan beskrivningar av enskilda kroppsrörelser, upplevelser och tankar: ”Ho Oline går ut frå veslehuset. [- - -] Ho Oline går mot huset sitt. [- - -] og ho opnar den raude døra til det vesle fine huset sitt, [...] og ho går inn i huset sitt [- - -] og ho går inn på kjøkkenet og legg fisken frå seg på bordet og sjølv set ho seg ned ved bordet” (ibid., ss. 514–515). Även på mer makronivå visas här kroppens förflyttning, så att rummen tillgängliggörs i texten på det orienterade rummet premisser: från den aktiva kroppens perspektiv. Kroppens position görs tydlig och det blir här påtagligt hur den kroppsliga agensen arrangerar textens progression. Genom att skildringen följer kroppens orientering i rummet skrivs således Olines kropp fram, en kropp vars förutsättningar är närvarande i framställningen.

Även i minnena är skildringen bunden till det orienterade rummet. Genom det perspektiv som Olines kropp erbjuder, presenteras hur Oline drar slutsatser kroppens orientering i rummet. Från nedanvåningen hör hon steg ovanför sig och förstår ”at han Lars begynner å gå att og fram på kvisten” (Fosse 2023, s. 566); när hon sedan står utanför hans dörr hör hon ”at gåinga inne på kvisten stansar” och förstår att han har stannat (ibid., s. 567). Genom den orienterade kroppens förståelse av riktningar i förhållande till dess aktuella position och de ljud hon varseblir tolkar hon sin omgivning. (Erfarenheter av broderns beteende spelar också in.) Hon verkställer även sitt orienterade rum genom konkret kroppsligt handlande. När hon försöker trycka ned dörrhandtaget utan att helt lyckas förstår hon att Lars står på andra sidan dörren och håller emot: ”eg pressar den litt ned, og den gir litt etter, så då står vel altså han Lars og pressar opp dørklinga, tenkjer eg” (ibid., s. 568). Framställningen begränsas till Olines orienterade rum och de tankar som där utlöses. Både i minnena och i Olines omedelbara omgivning erbjuder *Melancholia II* genom sitt betonande av det orienterade rummet en litterär gestaltning av

kroppen i ljuset av Merleau-Pontys (2023, s. 13) filosofi om att vi först och främst förstår världen utifrån vår egen synvinkel, och att ”vi är i världen genom vår kropp” (ibid., s. 259).

Slutligen vill jag återkomma till kroppen som agent. Kroppens handlingar är bärande komponenter i hur det orienterade rummet presenteras i texten. Angående den åldrade Oline orientering i sin omedelbara omgivning hävdar jag att hennes agens i de flesta fall är avhängig hennes direkta kroppsliga behov: hon går till sjön för att få mat att äta; hon går till utedasset för att kissa och bajsa; hon går in i huset för att tillaga maten; hon vilar för att kroppen är trött. Det främsta undantaget skulle dock vara besöket hos sin bror Sivert, vilket inte drivs av en lika klar kroppslig funktion. Hverven är inne på samma spår när han beskriver Olines starka ”forhold til omverdenen – i form av banale kroppslige prosesser” (2022, s. 105). Kroppen är således såväl medel som mål för stora delar av skildringen vad gäller Olines omedelbara omgivning – detta genom att både vara utgångspunkten för perspektivet och drivkraften bakom de handlingar som är med och presenterar det orienterade rummet i texten. De direkta kroppsliga behoven som driver Olines handlande och således framställningen är dock ingalunda lika närvarande i hennes minnen. Där är det framförallt hennes bror Lars hon är intresserad av: hon går upp till hans rum för att få prata med honom (Fosse 2023, s. 567); hon förföljer honom för att se vad han har för sig (ibid., ss. 491–493); hon springer hem till deras hus när hon är ledsen för att ha sårat honom (ibid., s. 500); hon besöker honom på fattigloftet när han är gammal (ibid., s. 598). I minnena gestaltas således en kropp med mer frihet att röra sig. Detta görs genom att enskilda kroppsrörelsers orientering i rummet, om de beskrivs, varken skildras som smärtsamma eller med en detaljrikedom som avslöjar en besvärlig och långsam process; vidare görs det även genom att kroppens behov inte är det främsta incitamentet för aktivitet. Genom det orienterade rummet, samt målet med de rörelser som där presenteras, framställs kroppar med olika förutsättningar i *Melancholia II*. Jag utvecklar jämförelsen av kropparna i kapitlet ”Två kroppar i en”, men presenterar först den åldrade Olines relation till tingen och den objektiva världen.

Kroppen och tingen

En förutsättning för Merleau-Pontys fenomenologi är att kroppen faktiskt är ett föremål i rummet, även om vi inte upplever den som det. Trots framhävdandet av varseblivningens och den kroppsliga synvinkelns fundamentala roll för vår förståelse av världen, betonar han att världens existens föregår vår upplevelse av den (Merleau-Ponty 2023, s. 14). Angående det kroppsliga rummet menar han att det trots allt förutsätter det objektiva rummet (ibid., s. 142). Fastän kroppen orienterar sig genom sin handlingspotential så är den, enligt honom, ”ett ting i

det objektiva rummet” (ibid., s. 311). I ett senare verk som i engelsk översättning heter *The Visible and the Invisible*, framhäver Merleau-Ponty hur kroppens förutsättning för förnimmande är att den är ett objekt, som ”while it is felt from within, is also accessible from without, itself tangible” (1968, s. 133). Jag utgår här från det objektiva rummets obestridliga faktum och undersöker hur Olines åldrade kropp skrivs fram i dess möte med den fiktiva omgivningen.

I sin artikel ””These Emotions of the Body”: Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse*”, undersöker Laura Doyle (1994) Mrs. Ramsays relation till den fysiska världen i Virginia Woolfs roman *To the Lighthouse*. I *The Visible and the Invisible* menar Merleau-Ponty inte bara att kroppen behöver vara ett ting i rummet för att förnimmandet ska vara möjligt, utan även att kroppen öppnar sig mot tingen: han skriver att den förnimmande handen ”opens finally upon a tangible being of which it is also a part.” (1968, s. 133) Doyle (1994, ss. 46–47) hänvisar till samma citat och hävdar att detta ”opening onto” är en rörelse som karakteriserar hur Mrs. Ramsays förhållande till den objektiva världen framställs; hon menar att denna rörelse betonar Mrs. Ramsays roll i ett patriarkat som nedvärderar hennes relation till den fysiska världen. I min undersökning av Olines kropp, tar jag fasta på hur Doyle lyfter fram Mrs. Ramsays närhet till den tingliga världen. Enligt Doyle (1994, s. 52) karakteriseras Mrs. Ramsay tillvaro av att hon lever tillsammans med tingen mycket mer än hennes man gör, vilken betraktar tänkandets värld och den fysiska världen som åtskilda – Mrs. Ramsay håller av fenomen och föremål i naturen; hon förstår sig själv genom den objektiva världen och upplever ett släktskap med den.

Även Oline lever nära den fysiska världen, och som gammal förhåller hon sig emellanåt till ting i den med tillgivenhet. Detta är tydligt i hur hon beundrande betraktar sitt nymålade hus: ”ho ser mot det vesle huset sitt, eit lite og vakkert hus, tenkjer ho, etter at det blei malt kvitt blei det så fint, tenkjer ho Oline” (Fosse 2023, s. 460). Ting får även speciell betydelse för henne: en tavla Lars målat på en häst får henne att tänka på Lars, som likt en rädd häst springer ifrån henne när hon ville träffa honom (ibid., s. 563); det döda fiskögat (i det mån ett fisköga är ett ting) får henne att tänka på Lars mörka ögon när han blir arg (ibid., s. 488). Olines uppmärksammande av dessa ting är dock underordnade hennes åldrade kropps behov. Tingen, vilka inte har en direkt relation till hennes kropp, tillåts hon endast uppleva när hon vilar – hon beundrar huset från sin viloplats på väg upp för backen; hon betraktar tavlan och fiskögat när hon sitter på utedasset. Framförallt fyller den tingliga världen funktioner för hennes kroppsliga behov: hon bajsar och kissar på utedasset; hon vilar på viloplatsen; hon har en potta hon gör sina behov i när hon inte orkar gå ut till utedasset. Sjön representerar främst en möjlighet för Oline att skaffa mat, och bänken hon sitter på nere vid sjön ger henne en chans att vila kroppen.

I sin omedelbara omgivning lever Oline följaktligen framförallt nära den fysiska världen genom sin åldrade kropps behov. Merleau-Ponty understryker kroppens förutsättning till varseblivning när han, i *Varseblivningens fenomenologi*, skriver att det sinnligt förnimbara är ”ett visst sätt att vara i världen som erbjuder sig från en viss punkt i rummet, och som vår kropp upptar och övertar i den mån den förmår göra det” (2023, s. 266). Olines öppnande mot tingen dikteras således av hennes kropp. Medan Doyle lyfter fram Mrs. Ramsays relation till den fysiska världen som ett slags upplevt släktskap, är Olines varseblivning beroende av kroppens förutsättningar. Oline förhåller sig främst till sin omgivning genom de möjligheter den erbjuder henne att tillfredsställa hennes kroppsliga behov, alternativt smärtan den orsakar kroppen. När behoven är tillfredsställda och hon är utom smärta ges hon möjlighet att förnimma sin omgivning med blicken.

Doyle (1994, s. 53) menar att det i Mrs. Ramsays relation till den fysiska världen impliceras en problematisk heterosexuell maktdynamik dem emellan, ett slags kärleksförhållande där hon är underordnad tingen – något som lyfter fram hur den patriarkala koden genomsyrar hennes tillvaro. I *Melancholia II* är Oline främst underordnad den gamla kroppens villkor. Doyle lyfter fram hur Mrs. Ramsays relation till fyrens ljus beskrivs som att hon är ”at the ’beck and call’ of her ’pitiless’ lover”, och att hennes upplevelse av ljuset, när det faller mot golvet, framställs i termer som indikerar sexuell njutning (Doyle 1994, s. 53 hänvisar till Woolf 1927, s. 100). I Olines fall framhäver hennes interaktion med tingen ofta åldrandets svårigheter. Till och med när hon bara försöker få bort alla fiskrester från tallriken blir det problem: efter att ha kastat fiskhuvuden i gräset märker hon hur ”noko slo klistre seg til tallerken og ho Oline tek sloet og det klistrar til fingrane og ho prøver å få slengt det av og noko losnar og så ristar ho Oline fingrane og noko meir fell av og så tek ho og dreg fingrane over tallerken og ho ristar fingrane og så tørkar ho fingrane på stakken.” (Fosse 2023, s. 519) Att något så enkelt och vardagligt framställs i sådan detalj betonar hur hennes förhållande till tingen genom den gamla kroppen tenderar att upplevas som besvärlig. Själv kommenterar hon svårigheterna till Alida, som under processen står bredvid: ”Det är verre å bli gammal enn ein skulle ha tenkt seg” (ibid.). Vidare är den starkaste njutning som Oline upplever under den skildrade dagen mer kopplat till kroppen än tingen. Hon känner en lättnad när värken släpper, men de två gånger som hon väl lyckas bajsas på utedasset eller i pottan upplever Oline något som mer liknar entusiasm, vilket bland annat syns i de annars sparsamt utplacerade utropstecken: ”og så, der ja, ein liten ein! jamen kom det ikkje ein aldri så liten turr ein rullande ut! nei kven skulle trudd det!” (ibid., s. 474); ”og det kjem visst ikkje noko! jo der! der kom det ein liten lurk, ja ja” (ibid., s. 555).

Den objektiva världen är ett ständigt bekymmer för Oline. I sin artikel "Virginia Woolf and the Flesh of the World" tar Lousie Westling (1999) fasta på Merleau-Pontys teori om att vi som kroppar är ett med världen och gör en ekokritisk läsning av Woolfs roman *Between the Acts*. Westling hävdar att romanen "posits nonhuman forces and beings as crucial players in the human drama" (ibid., s. 865). Hon lyfter fram hur djur och väder påverkar det mänskliga livet i byn, samt den pjäs som sätts upp i romanen: människorna i byn interagerar med djuren och insekterna beskrivs som en del av bylivet; replikerna i pjäsen överröstas av vinden och tystnaderna fylls ut av kors råmanden (Westling 1999, s. 866, hänvisar till Woolf 1992). För Oline representerar fisken framförallt mat, och således möjligheten att hålla sig vid liv. Även om hon inte känner sig hungrig måste hon varje dag "gå og få seg noko fisk til å ha i livet. Ho kan då ikkje slutte å ete." (Fosse 2023, s. 470) Då den tillfredsställer hennes kroppsliga behov får fisken en främst materiell funktion för hennes existens – på ett plan interagerar hon dock med den när dess döda ögon påminner hennes om Lars arga ögon. Hennes dag påverkas även drastiskt av att katterna äter upp hennes fisk, vilket, likt i Westlings analys, häver fram djuren som väsentliga aspekter av människolivet. Incidenten med katterna framhäver Olines kropps underordnade position i förhållande till dess omgivning. De omfattande konsekvenser det får för Oline – hon behöver gå ner till sjön igen, en aktivitet vars uttröttande av kroppen är en bärande faktor till att hon dör när hon väl kommer hem – betonar hennes kropps förutsättningar i dess fysiska miljö. Olines kropp framställs således i interaktionen med tingen. Hennes åldrade kropp skrivs fram genom att dess förutsättningar och behov ingjuter tingen med dess betydelse, samt möjliggör och dikterar den varseblivning av omgivningen som presenteras i skildringen.

Två kroppar i en

Jag ämnar här, i termer av frihet och begränsning, sammanställa och fördjupa analysen av den handlingspotential som skapas i både den yngre och den äldre kroppens möte med sin omgivning. Och jag hävdar slutligen att skildrandet av Olines dubbla kropperfarenhet skriver fram och betonar hennes åldrade kropps förutsättningar.

Olines möjligheter till rörelse begränsas av såväl hennes åldrade kropp som den objektiva värld den är förankrad i. I *Varseblivningens fenomenologi* understryker Merleau-Ponty kroppens existerande i sin omgivning, och utvecklar vad det innebär i fråga om frihet och begränsning: "I den mån som jag har händer, fötter, en kropp och en värld så är jag omgiven av intentioner som inte beror på något beslut och som tilldelar min omgivning karaktärer som jag inte väljer" (2023, s. 531). I analysen har det blivit tydligt att det i Olines åldrade kropps möte

med dess omgivning uppstår en speciell handlingspotential. Vi får inte bara ta del av hur omgivningen direkt upplevs av hennes kropp, men även hur hon föreställer sig omgivningen genom sin handlingspotential och hur hon ordnar sitt liv kring kroppens förutsättningar att i sin omgivning tillfredsställa sina behov. Detta, i samband med hennes glömska, leder till att hon flera gången glömmer bort löftet att hälsa på sin bror Sivert, och att hon när hon väl lyckas ta sig dit anländer för sent – han har då redan dött. Genom sina kroppsliga behov förankras Oline i sin omedelbara omgivning, och rörelserna drivs framförallt av tillfredställelsen av sådana behov – vila, kissa, hämta fisk, laga mat – förutom uppfyllandet av löftet att besöka Sivert, vilket i sitt misslyckande ytterligare framhäver hur hennes tillvaro starkt dikteras av hennes åldrade kropp.

När Oline vilar och kroppen slipper stängas med omgivningen minns hon episoder från innan kroppen lika tydligt dikterade hennes liv. Genom minnandet befrias hon från de smärtor och svårigheter som kroppen möter i sin omedelbara omgivning, samt från kroppen som incitament till aktivitet. Merleau-Ponty menar dock att vi när vi tänker till griper vår ”jordiska erfarenhet”: ”Under mig som tänkande subjekt [...] finns alltså ett slags naturligt jag som inte lämnar sin jordiska situation” (2023, s. 531). Våra tankar utgår alltså från erfarenheten av kroppen som situerad i världen. Detta visas i minnena genom att framställningen baseras på den yngre kroppens möjlighet till varseblivning av den omgivning som kroppen i minnet befinner sig i.

I kontrast till Olines förankring i sin omedelbara omgivning målas i minnena ett annat möte mellan kropp och omgivning upp, i vilket en annan handlingspotential uppstår. Genom det perspektiv som blicken erbjuder samt hur enskilda kropps rörelser i rummet snarare impliceras än beskrivs ingående, gestaltas en ung kropp som förhåller sig till sin omgivning genom rena intentioner vilka inte styrs av direkta kroppsliga behov – något jag var inne på i undersökningen av det orienterade rummet. Viljan att beskåda något med blicken, träffa sin bror eller ta sig hem styr hennes kroppsliga handlande, ett handlande som gestaltas som övergripande intentioner snarare än enskilda kropps rörelser. Istället för att förflyttningar gestaltas steg för steg framställs de som enhetliga handlingar med ett mål: ”eg spring opp stien til huset vårt” (Fosse 2023, s. 500); istället för att resandet från sittande ställning beskrivs som en detaljerad process, framställs det i minnet genom målet för rörelsen, att resa sig: ”eg reiser meg” (ibid., s. 567). Att rörelser framställs som mer övergripande intentioner skildrar den unga kroppens handlingspotential i en omgivning som inte utmanar kroppens mobilitet; till skillnad från i Olines omedelbara omgivning är den unga kroppens möte med omvärlden mer automatiserat – samtidigt som det där uppstår en större frihet vad gäller kroppens möjligheter att röra sig. Då handlingar drivs av annat än direkta kroppsliga behov, och enskilda kropps rörelser inte upptar

den unga Olines uppmärksamhet, framställs kroppen inte som en begränsning i minnena i samma utsträckning som i hennes omedelbara omgivning.

I interaktionen med omgivningen uttrycker Oline själv ett missnöje med sin åldrade kropp. Hon vill bli fri från smärtan, vilket explicit tar sig uttryck i en dödslängtan ”berre no den gode Gud kunne bestemme seg for å ta henne til seg, at ho snart fekk sleppe” (Fosse 2023, s. 583). Men även hennes uppslukande minnen är en möjlighet för henne att slippa den åldrade kroppens villkor. Oline önskar inte bara slippa smärtan, utan även upplevelsen av att inte ha kontroll över sin kropp. Denna upplevelsen är speciellt stark i förhållande till Olines svårighet att hålla sig, om vilken hon tänker: ”at ho ikkje styrer seg sjølv lenger, at det berre kjem når det vil, [...] nei no må den gode Gud snart la henne sleppe” (ibid., s. 562). Hon tänker på sin tid som ung och konstaterar: ”og heldt seg, gjorde ho, så lenge ho måtte ønskje” (ibid., s. 486). Trots att hon frekvent uppmärksammar kroppen och ständigt försöker tillfredsställa dess behov, lyckas Oline ändå inte kontrollera sin kiss- och bajsödighet: hon både kissar och bajsar på sig utan att kunna styra det och ofta utan att hon ens märker det. Kroppens opålitlighet vittnar om dess materiella förfall. Och genom Merleau-Pontys framhävande av att ”vi är i världen genom vår kropp” (2023, s. 259), kan vi således sluta oss till att när kroppen och dess handlingspotential förändras i grunden, så omstöps flera aspekter av tillvaron.

Genom ålderdomens påverkan på kroppen har Olines kropp fått en ny handlingspotential; samtidigt minns hon sin yngre kropps möjligheter att röra sig i sin omgivning. Denna dubbla erfarenhet av kroppens handlingspotential som präglar ålderdomen, framhävs i *Melancholia II* i kontrasterna mellan minnena och hennes omedelbara omgivning, vilka båda är delar av hennes rådande tillvaro. Romanen skildrar inte bara den gamla kroppens förutsättningar i omgivningen, dess upplevelse av rörelser samt dess dikterande av vardagens företaganden; framställningen visar även på Olines ständiga upplevande av en annan kropp med andra förutsättningar till rörelse. Hon vet vad hon klarar av, men även vad hennes kropp har varit kapabel till; denna kunskap präglar upplevelsen av den omedelbara omgivningen, samt bidrar till den frustration hon känner över sin åldrade kropps nya möjligheter att röra sig och dess dikterande av hennes aktivitet. Olines dubbla kroppserfarenhet framhävs genom att framställningen pendlar mellan uppslukande minnen och en uppslukande kroppsliga närvaro i omgivningen. Mot bakgrund av minnenas handlingspotential framträder den åldrade kroppens förutsättningar – på så sätt skriver Fosse fram den personliga synvinkeln som Olines kroppserfarenhet har berett henne och ur vilken hon förstår sin tillvaro. Genom skildrandet av två kroppars handlingspotential ges således ett djuplodande porträtt av Olines åldrade kropp.

Avslutning

Syftet med uppsatsen har varit att undersöka hur en litterär kropp kan skrivas fram, vilket jag har utforskat genom att med utgångspunkt i Merleau-Pontys fenomenologiska perspektiv granska kroppsframställningen i Jon Fosses roman *Melancholia II*. Merleau-Pontys teorier användes för att befästa hur kroppens närvaro på olika sätt accentueras genom Olines glömska och minnen, samt hur hennes kropp skrivs fram i den blick som skildringen följer. Genom hans förståelse av kroppsligt, orienterat och objektivet rum uppmärksammades hur kroppen framställs i skildringen av dessa rum. Hans uppfattning om att erinrande och varseblivning är olika fenomen var dock inte fullt tillämpningsbar i min undersökning, då minnena presenteras genom Olines yngre kropps sinnesförmimmelser. Genom att ta fasta på hur framställningen antingen utgår från den yngre ihågkomna kroppens eller den gamla värkande kroppens möjligheter till varseblivning, kunde jag därmed visa hur två kroppar presenteras i texten. I analysen av hur dessa möter sin omgivning var Merleau-Pontys uppfattning om handlingspotential användbar; jag hävdar att Olines dubbelerfarenhet av de båda kropparnas möjligheter att röra sig i sin omgivning fördjupar skildringen av den åldrade kroppen.

Jag har således kunnat demonstrera hur en litterär kropp kan skrivas fram. I *Melancholia II* framställs en kropp med specifika förutsättningar genom att vara den implicita utgångspunkten för skildringen, samt incitamentet för aktivitet. Och när skildringen pendlar mellan att utgå från olika kroppar, framträder respektive kropps förutsättningar i skildringarnas kontraster.

För att fördjupa hur Merleau-Pontys fenomenologi kunde användas för att undersöka kroppsframställning, styrdes analysen delvis av hur tidigare litteraturforskning använt hans teorier; jag kunde således även visa på väsentliga skillnader mellan min och andra undersökningar. Det framhävde säregenheten i min undersökning, men indikerade dessutom att kroppsligheten i *Melancholia II* skiljer sig från de andra undersökta verken. Det senare är inget jag kan hävda här: jag vände mig inte till de litterära verken i sig. Därför hade det varit intressant att utreda hur den litterära kroppen skildras på olika sätt i olika verk. I *Melancholia II* framställs inte bara ett medvetande, utan även en kropp. Virginia Woolf undersöks i den tidigare forskningen, och en komparativ läsning av kroppsframställning i Woolfs och Fosses romaner hade kunnat utreda hur Fosse förvaltar den modernistiska stilen. En analys av *Melancholia II* med fokus på berättaren hade, mellan de partier som återges i tredjeperson och i förstaperson, möjligen kunnat lokalisera en skillnad med implikationer för kroppsframställningen.

Jag hävdar inte att Merleau-Pontys fenomenologi utgör en korrekt förståelse av den fysiska kroppen – men i min uppsats visade den sig givande för undersökandet av den litterära kroppen.

Källförteckning

- Dennis, A.M. (2021). *Beckett and Embodiment: Body, Space, Agency*. Edinburgh University Press.
- Doyle, L. (1994). "These emotions of the body": Intercorporeal narrative in *To the Lighthouse*. *Twentieth Century Literature* 40(1): ss. 42-71. doi:10.2307/441550
- Fosse, J. (2023). *Melancholia I-II*. Samlaget.
- Hermansson, K. (2010). *Ett rum för sig. Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann*. Doktorsavhandling, Göteborgs universitet. Makadam.
- Hverven, T.E. (2022). *Å lese etter troen: Forsøk om norsk litteratur på 2000-tallet*. Gyldendal.
- Langås, U. (red.). (2005) *Den litterære kroppen: Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Høyskoleforlaget.
- Mayer, A.D. (2003). Consciousness and being in equilibrium: Good company for Beckett and Merleau-Ponty. *Journal of Beckett Studies* 13(1): ss 34-62.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26468495> (Hämtad 2024-03-21).
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible*, övers. A. Lingis, red. C. Lefort. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2023). *Varseblivningens fenomenologi*, övers. J. Jakobsson. Daidalos.
- Morrison, K.A. (2009). Embodiment and modernity: Ruskin, Stephen, Merleau-Ponty, and the Alps. *Comparative Literature Studies* 46(3): ss. 498-511.
<https://www.jstor.org/stable/25659733> (Hämtad 2024-03-21).
- Skjerdningstad, K.I. (2005). Tarjei Vesaas' blikk. I Langås, U. (red.). *Den litterære kroppen: Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Høyskoleforlaget, ss. 159-178.
- Westling, L. (1999). Virginia Woolf and the flesh of the world. *New Literary History* 30(4): ss. 855-875. <https://www.jstor.org/stable/20057575> (Hämtad 2024-03-25).