

Anskuelsens Akvarium

Erkjennelsesproblematikk og grenseerkjennelse i Tor Ulvens sene prosa,
med vekt på fire historier fra *Vente og ikke se*



Av Anemari Neple

Masteroppgave
Seksjon for allmenn litteraturvitenskap
Universitetet i Bergen
Våren 2006

© Anemari Neple
2006/2015

Anskuelsens akvarium. Erkjennelsesproblematikk og grenseerkjennelse i Tor Ulvens sene prosa,
med vekt på fire historier fra *Vente og ikke se*.

Anemari Neple
<https://bora.uib.no/>

Innhold

Forord

s. 3

Innledning

- Erkjennelsesproblematikken i Tor Ulvens sene prosa

s. 5

Kapittel 1: Bevisstgjørende erkjennelsesstrategier

- "Det vanskeligste er dét som ingenting betyr"

s. 21

Kapittel 2: "Jeg sover"

- "Det trivielle er det uforklarlige"

s. 37

Kapittel 3: "Hysteriker"

- "Minnet om bildet av et ansikt"

s. 53

Kapittel 4: "Post"

- Et akvariumsperspektiv på erkjennelsen

s. 67

Kapittel 5: "Havet"

- Tilbake til ingenting

s. 81

Kapittel 6: Konstruktive erkjennelsesstrategier

- "Forsvinning er dannelse"

s. 101

Sluttord

- Grenseerkjennelse

s. 114

Litteratur- og referanseliste

s. 117

Appendiks

s. 121

Forord

Da *Vente og ikke se* forelå i 1994 kunne Klassekampens anmelder, forfatteren Svein Jarvoll, konstatere at ”Tor Ulven lefler ikke”. Det er en av grunnene til at det er viktig å beskjeftige seg med Ulvens tekster. For fire år siden leste jeg Tor Ulven for første gang. Jeg visste med en gang at jeg måtte arbeide med dette forfatterskapet, i første omgang i form av selvvalgt mellomfagstillegg. Da jeg senere skulle velge emne til min masteroppgave, var jeg aldri i tvil om at det måtte bli Ulven også denne gang.

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder, professor Lars Sætre, som har fulgt mitt arbeid med Tor Ulvens forfatterskap gjennom både mellomfag og mastergrad. Med sin entusiasme, sin tålmodighet og sine uttallige gode, presise råd, har han vært en viktig støttespiller og inspirasjonskilde – og en veileder i ordets sanne betydning.

Takk også til Cathrine Strøm for korrekturarbeid og konstruktive kommentarer. Takk til Universitetets studentlegater for økonomisk støtte i oppstartsfasen. Takk til familien min, som har støttet meg på alle mulige måter – og en spesiell takk til faren min, Per, for alle samtaler underveis.

Sist men ikke minst skal min kjæreste og samboer, billedkunstner Rune Kristoffersen, ha stor takk – både for illustrasjonene på oppgavens omslag, og for at han har skjøttet så godt om meg i denne utfordrende og spennende tiden.

BERGEN, I FEBRUAR 2006

Anemari Neple

Forord til 2. utgave.

Denne utgaven er tilrettelagt for publisering i BORA (Bergen Open Research Archive) våren 2015. Noen trykkfeil er rettet. For øvrig er teksten identisk med den trykte versjonen av oppgaven, som fortsatt finnes på Universitetsbiblioteket i Bergen.

BERGEN, I JUNI 2015

Anemari Neple

Innledning

- Erkjennelsesproblematikken i Tor Ulvens sene prosa

akva´rium, et, best. **-iet**, fl. **-ier**, lat., beholder el. avgrenset område med vann til å ha vanndyr og vannplanter i.¹

anskuelse: se *erkjennelse, forestilling, idé, lære, mening, synspunkt, tro*.²

Hvorfor er det helt nødvendig å strekke språket i retning av taushet og forsvinning? Og hvor langt kan språket strekkes i en slik retning? I denne oppgaven skal jeg forsøke å følge et knippe tekster som på forskjellig vis kan sies å konfrontere disse spørsmålene. Det skal handle om Tor Ulvens forfatterskap, og spesielt forfatterskapets siste fase: den sene prosaen. Det skal handle om erkjennelsesproblematikk: om bevisstgjørende og konstruktive erkjennelses-strategier for den menneskelige bevisstheten. Det skal handle om språkets begrensninger. Og det skal handle om litteraturens mulighet.

Oppslagene på ordene ”anskuelse” og ”akvarium” gir noen nyttige veivisere til det omfattende terrenget som denne masteroppgaven beveger seg i. ”Anskuelse” er mangetydig. Det kan brukes i en rekke sammenhenger, og betyr såpass forskjellige ting som ”erkjennelse” og ”synspunkt”. Motsatt er ”akvarium” langt mer håndfast, per definisjon noe ”avgrenset” – noe som forutsetter et ”innenfor” og et ”utenfor”. Det er enkelt å forklare hva et akvarium er. Det er atskillig mer tidkrevende å gi en utfyllende beskrivelse av begrepet ”anskuelse”.

I spenningsfeltet mellom det mangetydige og det avgrensede ligger mitt mastergradsprosjekt. Det er neppe for dristig å påstå at det samme spenningsfeltet danner grunnlaget i Tor Ulvens sene prosa, der akvariet skal vise seg å fungere som et bilde på den menneskelige anskuelsesmodus. I fire historier fra samlingen *Vente og ikke se* (Gyldendal 1994) skal jeg

¹ Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen (red.): *Fremmedord*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1993, s. 12.

² Dag Gundersen (red.): *Norske synonymer*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1992, s. 7.

utforske hvordan historienes ulike fortellere forholder seg, direkte eller indirekte, til begrepspar av typen innenfor/utenfor, mangetydig/avgrenset, og ikke minst begrensning/mulighet, i en erkjennelsesprosess – og hvordan tekstene i kraft av formale utsagn kan sies å konfrontere disse.

Om Tor Ulvens forfatterskap

Tor Ulven (1953-1995) debuterte som lyriker med *Skyggen av urfuglen* i 1977, og ga ut en rekke kritikerroste diktsamlinger det påfølgende tiåret. I 1988 kom *Gravgaver*, som var Ulvens første prosabok, og på 90-tallet utga han i all hovedsak prosa. I tillegg til sitt skjønnlitterære forfatterskap, publiserte Ulven essays i en rekke tidsskrift, blant annet *Vagant*, og han gjendiktet René Char, Samuel Beckett og Claude Simon. *Vente og ikke se* fra 1994 skulle bli den siste boken Ulven utga i sin levetid. Kortprosasamlingen *Stein og speil* ble utgitt posthumt i 1995. Et omfattende materiale med etterlatte dikt utkom i 1996, og essayene forelå i bokform året etter. I år 2000 utkom *Samlede dikt* og i 2001 *Prosa i samling* – begge med etterord av Janike Kampevold Larsen.³

Ulvens forfatterskap omfatter i alt seks prosabøker. Genrebetegnelsene spenner fra kortprosa til roman, og forfatteren anså prosaen for å være en fleksibel genre som ga mange muligheter:

Kortprosaen gir meg muligheten til å skrive konsentrerte tekster fra tre linjer til tre sider. Den har en fortetning som ligner diktet, men har samtidig en ledighet og en åpenhet som ligner historien. Men prosaen gir også muligheten til å skrive historier, som jeg foretrekker å kalle dem. Historien gir mulighet for visse oppslag som man også finner i romanen, men i konsentrert form. Og endelig har jeg muligheten til å skrive noe som ligner på romaner.⁴

³ For en fullstendig oversikt over alle Tor Ulvens bøker, med all tilgjengelig informasjon, se bibliografi i Appendiks, s. 121.

⁴ Alf van der Hagen: *Dialoger 2. Åtte forfattersamtaler*, Oslo 1996, s. 270. Sitatet er hentet fra det såkalte *Vagant*-intervjuet. Dette intervjuet – det eneste Ulven ga – ble først publisert i *Vagants* temanummer om Ulven: nr. 4/93, da med tittelen ”Et språk som gløder, men later som det ligger under et kaldt, ildfast glass”. Van der Hagen kan fortelle at Ulven på forlangende mottok intervjuet på diskett, og selv skapte den endelige, skriftlige versjonen (*Ibid.*, s. 241). Senere publisert, lettere revidert, under tittelen ”Motgift” i van der Hagens *Dialoger 2, ibid.*, ss. 242-287. Sitatene fra intervjuet som gjengis i oppgaven er hentet fra van der Hagens bok.

Vi ser her at Ulven karakteriserer kortprosaen som noe mellom dikt og historie, og historien som noe mellom kortprosa og roman. Samtidig forteller sitatet at genrebetegnelsene ikke er absolutte hos Ulven: Det finnes prosaelementer i deler av hans lyrikk, og det finnes lyriske elementer i prosaen.

Tradisjonelt har Ulvens lyrikk fått større oppmerksomhet enn prosaen. Å hevde at Ulven ”først og fremst er poet” har etter hvert blitt så vanlig at påstanden nesten fremstår som om den var selvvinnlysende sann.⁵ I sin anmeldelse av Ulvens *Etterlatte dikt* fra 1996 problematiserer imidlertid Marius Wulfsberg denne påstanden, og påpeker at Ulven i en rekke dikt ser ut til å nærme seg prosaen. Mens Ulvens tidligste dikt skildrer et ensomt, fremmedgjort og isolert jeg, i tråd med tradisjonell lyrikk, mener Wulfsberg å kunne påvise at Ulvens lyriske jeg tidlig søker bort fra denne situasjonen, noe han leser metatekstlig som et uttrykk for en lengsel etter prosa. På 80-tallet skriver Ulven stadig flere dikt der det lyriske jeg trer i bakgrunnen, og der prosainnslagene blir flere. Wulfsberg mener derfor det er belegg for å hevde av Ulvens 80-tallsdikt viser ”[...] hvordan Ulven på 80-tallet forsøkte å bryte ut av lyrikken og nærme seg prosaen, som i motsetning til lyrikken er flerstemmig”,⁶ og han konkluderer:

Jeg er derfor fristet til å foreslå at Ulven alltid har forsøkt å overskride poesien. Han har forsøkt å skrive tekster som kan gi stemme til andre enn det lyriske jeg’et. Selv i de aller tidligste diktene finnes det en diskre tildale til et prosaisk du.⁷

I denne sammenhengen er det interessant at også Ulven kan sies å vektlegge overskridelse når han i *Vagant*-intervjuet beskriver overgangen fra lyrikk til prosa i sitt forfatterskap:

Jeg begynte å eksperimentere med mer fyldige dikt, og oppdaget i ettertid at de var kamuflert prosa. Siden har jeg omarbeidet dem til kortprosa. Det store spørsmålet ble så: Kunne jeg skrive prosa? En sommer gjorde jeg et forsøk, og resultatet ble *Gravgaver*.⁸

⁵ Wulfsberg nevner Henning Hagerups etterord i *Etterlatte dikt*, samt Svein Jarvolls anmeldelse av den samme boken (Klassekampen 11/11/95) som eksempler. Jf. Marius Wulfsberg: ”Sitt kjære, fortell” i Klassekampen 3. november 1996, gjengitt i Biblioteksentralen (red.) *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo 2004, s. 78.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ van der Hagen: *Op. cit.*, s. 269.

Jeg skal ikke her ta stilling til hvorvidt Ulven er ”først og fremst lyriker” eller ”først og fremst prosaist”, men konstaterer at Wulfsbergs argumenter for å betrakte Ulven som prosaforfatter er interessante som motvekt. En uheldig og neppe tilsiktet effekt av å omtale Ulven kun som lyriker er dessuten at det i verste fall kan bidra til å sette prosabøkene i skyggen. Prosaen behandler mange av de samme emnene som Ulvens lyrikk, og ofte er overgangene mellom lyrikk og prosa glidende. Men prosaen åpner også opp for nye innfallsvinkler og nye blikk på Ulvens kjernetemaer. Ulven omtalte selv overgangen fra lyrikk til prosa som befriende: ”Her kunne man ta med alle assosiasjoner, sidesprang – alle parentesene!”,⁹ og disse er alle kategorier som spiller en rolle i min lesning av Ulvens sene prosa.

Det er ingen tvil om at de seks prosabøkene står sentralt i forfatterskapet. Det er heller ingen tvil om at det er behov for ytterligere forskning på Ulvens prosa. Den viktigste grunnen til dette er at det er helt nødvendig å gå inn i denne delen av forfatterskapet for å se Ulvens dikteriske prosjekt i sin fulle bredde. Etter min mening ligger det et stort forskningspotensial i Ulvens prosatekster, som jeg tror kan bidra til større forståelse av forfatterskapet. Ulven er en mester i å utnytte prosagenrens muligheter til digresjoner, assosiasjonsrikdom og detaljbeskrivelse. I denne oppgaven håper jeg å kunne vise hvordan Ulven med dette også lykkes i å sirkle inn en *forsvinning*, som *strekker* grensene for subjektets anskuelsesmuligheter.

Den sene prosaen

Det skal altså handle om Tor Ulvens *sene* prosa, noe som i praksis betyr at jeg hovedsakelig konsentrerer meg om de to siste bøkene Ulven ferdigstilte. Det kan imidlertid diskuteres i hvilken grad den sene Ulven er ”sen”. Gjennomgangen av forfatterens etterlatte tekstmateriale

⁹ *Ibid.*

viste at en rekke av tekstene som ble utgitt mot slutten av forfatterskapet, var bearbejdelser av tidligere upublisert materiale. Betegnelsen ”Ulvens sene prosa” baserer seg dermed først og fremst på utgivelsesår. Og basert på utgivelsesår kan vi i Ulvens senere prosabøker observere en motivisk bevegelse bort fra tradisjonelle ulvenske topoi som knokler, arkeologiske utgravninger og hodeskaller, og mot det vi med Janike Kampevold Larsen kan kalle den menneskelige bevissthetens syntaks.¹⁰ Det er i denne syntaksen tekstene jeg analyserer beveger seg – nærmere bestemt i det jeg har valgt å kalle en *erkjennelsesproblematikk*.

Erkjennelsesproblematikk

Det går en søking etter erkjennelse gjennom Ulvens forfatterskap. Dette kommer til uttrykk på flere måter. På den ene siden er forfatterskapet en kritisk utforskning av menneskets behov for å skrive mening inn i tilværelsen, et behov som gjerne resulterer i en hul og falsk optimisme på eksistensens vegne. På den andre siden søker forfatterskapet å etablere et alternativ til (den falske) optimismen.

Forfatterskapet er videre kjennetegnet ved en urokkelig vilje til å utforske mulige, ubehagelige svar på eksistensielle spørsmål. Til grunn ligger fornemmelsen av at det kanskje er nettopp de ubehagelige svarene som nærmer seg sannheten. Som Ulven sier det i ett av sine essays: ”Letingen etter bekreftelse av positive verdier har av og til et desperat begjærlig preg som burde virke suspekt for den årvåkne.”¹¹ Dette har medført at Ulvens tekster gjerne karakteriseres som pessimistiske og desillusjonerte – til og med nådeløse.¹²

¹⁰ Jf. Janike Kampevold Larsen i *Prosa i samling*: ”Hvis vi skulle si at prosaformen gir Ulven en annen mulighet enn diktformen, måtte det være dette; at den tillater ham å vende seg inn mot den menneskelige bevissthet – undersøke dens syntaks, så å si.” (Kampevold Larsen: ”Mørket i boken” i Tor Ulven: *Prosa i samling*, Oslo 2001, s. 468).

¹¹ Tor Ulven: *Essays*, Oslo 1997, s. 28.

¹² Dagbladets Øystein Rottum ga for eksempel sin positive anmeldelse av *Stein og speil* tittelen: ”Tor Ulvens nådeløse avskjed”. For dette og en rekke andre eksempler: Se 3. kapittel: ”Ulven og kritikken – lovsang og enkeltspark” i Torunn Borge og Henning Hagerup: *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*, Oslo 1999, ss. 62-76.

Fire historier fra den sjeldent omtalte *Vente og ikke se* står i sentrum for min masteroppgave. Disse er i rekkefølge: ”Jeg sover”, ”Hysteriker”, ”Post” og ”Havet”. For å belyse og videreføre viktige aspekter i de fire historiene, skal jeg også lese en tekst fra kortprosasamlingen *Fortæring*, og noen utvalgte tekster fra *Stein og speil*. Jeg håper å vise hvordan tekstene på ulike måter støtter opp om en felles tematikk som kretser rundt menneskets mulighet til erkjennelse. Dette er også min problemstilling: *Hvordan blir erkjennelsens problem behandlet i Ulvens sene prosa?*

Jeg ønsker å belyse erkjennelsesproblematikken i den sene prosaen gjennom nærlesning av et utvalg prosatekster, som med ett unntak er hentet fra de to siste bøkene Ulven ferdigstilte. Oppgaven er følgelig ikke ment å være en forfatterskapsstudie. Det vil allikevel ikke være særlig kontroversielt å hevde at en del av innsiktene i tekstene jeg analyserer også kan sies å gjelde for det øvrige forfatterskapet. Oppgaven er heller ikke en lesning av samlingen *Vente og ikke se* som helhet, men konsentrerer seg om de fire utvalgte historiene.¹³

I hovedproblemstillingen ligger det en rekke underproblemstillinger. Disse er knyttet til kategorier som språk, estetikk, overskridelse, sosiale relasjoner, og ulike former for persepsjon. Videre bygger prosjektet på min mellomfagsoppgave: *Grenseerkjennelse – om språkligheten og musikkens funksjoner i Tor Ulvens forfatterskap*.¹⁴ Den gang stilte jeg følgende spørsmål: ”Hvor går grensen for erkjennelse, og hvordan går Ulven frem for å komme til denne grensen?”, og disse spørsmålene er fortsatt sentrale i mastergradsprosjektet.

¹³ Dette innebærer for det første at jeg ikke vil referere til de øvrige historiene i *Vente og ikke se*, og for det andre at jeg vil forholde meg fritt i forhold til hvordan disse fire er plassert i rekkefølge i samlingen. To av de fire utvalgte hadde for øvrig vært publisert i andre fora før de ble en del av denne samlingen: ”Hysteriker”, under tittelen ”Din jævla hysteriker”, i antologien *Noveller – av diktere i dette landet preget av vinter* (Messel forlag 1991). ”Havet” i *Vagant* nr. 4/93.

¹⁴ Avlagt ved UiB, høstsemesteret 2002. Publisert i artikkelform, lett revidert, i *Prosopopeia* 2/2004.

Den endelige erkjennelsen ligger ofte bortenfor rekkevidde, men Ulvens tekster strekker seg mot dette *bortenfor*. I etterordet til *Samlede dikt* skriver Kampevold Larsen at ”Ulvens tekster påstår igjen og igjen at det som ligger bortenfor er et *ingenting*.”¹⁵ Men dette *ingenting* er ufattbart, siden det er radikalt annerledes enn alt vi har forutsetning for å vite, kan vi tilføye. Samtidig er vårt liv preget av bevissthet om denne utsiden vi ikke har tilgang til. Umuligheten av erkjennelse av denne utsiden fører til at det også er umulig å nå endelig sann og urokkelig kunnskap om vår egen livsverden. Våre forsøk på erkjennelse vil alltid være preget av en *distanse* som det i siste instans er problematisk å overkomme.

Gjennom nærlesning av motiv og formale utsagn i de utvalgte tekstene, og med basis i det teoretiske grunnlaget, håper jeg å kunne vise hvordan den sene prosaen rommer en *innsikt* i erkjennelsesproblematikkens område i Ulvens forfatterskap. Det blir videre en utfordring å vise hvordan form og innhold går sammen i en slik innsikt, og hvordan ulike motiv i tekstene går opp i et felles tema som har med anskuelse og erkjennelse å gjøre.

Det teoretiske grunnlaget for oppgaven finnes i Maurice Blanchots språk- og litteraturfilosofi – særlig i essayene ”De l’angoisse au langage” (her lest i engelsk oversettelse: ”From dread to language”) fra 1943 og ”La littérature et le droit à la mort” (”Literature and the right to death”) fra 1949 – samt. Arthur Schopenhauers eksistensfilosofi i *Verden som vilje og forestilling* (1819, Norsk utgave 2000) En rekke av Tor Ulvens relevante essays skal også nevnes i fremste rekke. Videre har jeg hentet inspirasjon fra J. Hillis Miller, spesielt utvalgte kapitler fra *Ariadne’s Thread* (1992).

¹⁵ Kampevold Larsen: ”Om så bare i et bilde” i Tor Ulven: *Samlede dikt*, Oslo 2000, s. 490.

Vente og ikke se

Da *Vente og ikke se* ble utgitt første gang, fikk den gjennomgående positiv mottakelse.¹⁶ I *Morgenbladet* mente Brit Bildøen at Ulven var ”skarpare, opnare og meir morosam enn nokon gong tidlegare”, og konkluderte med at: ”Tor Ulven har i sine siste bøker, denne medrekna, blitt meir open, meir tilgjengeleg. Han taper ikkje på det.”¹⁷ Flere kritikere uttrykte lignende synspunkter, og Øystein Rotttem gjentok karakteristikken i *Norges litteraturhistorie* fire år senere: ”*Vente og ikke se* er en av [Ulvens] mest livsbejaende, (selv)ironiske og humoristiske bøker. [...] *Vente og ikke se* hører også til blant de enkleste bøkene Ulven har utgitt”.¹⁸

Etter å ha arbeidet med Tor Ulvens forfatterskap over en lengre periode, er jeg slett ikke sikker på om jeg er enig i at *Vente og ikke se* hører til ”blant de enkleste bøkene Ulven har utgitt”. I tekstene fra *Vente og ikke se* møter jeg det samme kravet som i forfatterskapet for øvrig: Ulvens tekster krever å bli lest langsomt, og de krever å bli lest om og om igjen. Og nettopp disse komponentene – nødvendigheten av å lese langsomt og behovet for gjentatte konfrontasjoner med et bestemt tolkningsobjekt – opplever jeg som viktige elementer i Ulvens måte å legge til rette for behandling av erkjennelsesproblematikken.

Én av oppgavens teser kan formuleres slik: Erkjennelsens problem tar form av *erfaringsproblematikk* og resulterer i *eksistensproblematikk*. Erkjennelsesproblematikk er videre *anskuelsesproblematikk*, både i betydningen *betraktnings-* og *meningsproblematikk*.

¹⁶ Jf. Torunn Borge og Henning Hagerup, som vier et kapittel av Ulven-monografien *Skjelett og hjerte* til kritikken av Ulvens bøker: ”I forbindelse med *Vente og ikke se* hevet det seg, etter hva vi har kunnet bringe på det rene, ingen kritiske røster.” (Borge og Hagerup: *Op. cit.*, s. 73).

¹⁷ Brit Bildøen: ”Døgnåpne historier”, anmeldelse av *Vente og ikke se* i *Morgenbladet* 14-20 oktober 1994, gjengitt i Biblioteksentralen (red.): *Op. cit.*, Oslo 2004, s. 60.

¹⁸ Øystein Rotttem: *Norges litteraturhistorie: Etterkrigstiden*, Oslo 1998, s. 423.

Vissheten om våre begrensninger i forhold til å nå erkjennelse burde logisk sett ledet til en kapitulasjon på erkjennelsens vegne, men i en ulvensk kontekst er det konfrontasjon og ikke kapitulasjon som preger søkingen etter erkjennelse. I Ulvens tekster finnes det som nevnt en vilje til å utforske alle kimer til svar – også (og særlig) de ubehagelige.

Viljen til å møte det pessimistiske og ubehagelige med åpne øyne er utvilsomt en viktig del av Ulvens dikteriske prosjekt, nært knyttet til det jeg har valgt å kalle *bevisstgjørende erkjennelsesstrategier*. Men parallelt med de bevisstgjørende strategiene finnes det også *konstruktive* erkjennelsesstrategier i Ulvens tekster: En vilje til å forsøke å skrive seg forbi grensene for de gjengse og språklige begrensningene.

En annen av oppgavens teser kan dermed formuleres slik: Ulvens behandling av erkjennelsesproblematikken dreier seg om å kartlegge muligheter og begrensninger for den menneskelige bevisstheten, og inneholder både bevisstgjørende og konstruktive erkjennelsesstrategier. De bevisstgjørende strategiene er primært konsentrert om begrensningene – de konstruktive strategiene utforsker mulighetene.

Et akvariumsperspektiv på erkjennelsen

Fortellerne i de fire historiene jeg analyserer, er alle fortellere som *ser*. De har gjerne en bestemt utsikt eller bestemte objekter som de søker å forstå, men de må hele tiden forholde seg til at disse forsøkene på å forstå begrenses av faktorer som ligger utenfor rekkevidde. Det finnes en rekke former for grenser i historiene: havets grense, grensene mellom mennesker, grensen mellom betraktningen og det man betrakter. Alle disse grensene synes å være forbundet med erkjennelsens grense, og alle betraktninger og beskrivelser i tekstene synes å være forbundet med eksistensielle spørsmål.

Fortellerne i de fire tekstene som er sentrale i oppgaven, kan med et fellesnavn kalles ”den distanserte betrakter”. Det dreier seg om fortellere som i liten grad har direkte kontakt med den ytre verden. De deltar sjelden aktivt i noen form for aktiv handling, men nøyer seg i stedet med å betrakte verden, helst sett fra vinduet i sin egen leilighet (med unntak av ”Hysteriker”). De kan ha fysiske skavanker, men det forhindrer ikke at de er sylskarpe observatører.

Den distanserte betrakter markerer – dog med ulik grad av frivillighet – avstand fra den ytre verden. Fra sin posisjon i leiligheten med vindusruten ser fortellerne ned/ut på begivenhetene. I historier som ”Post” og ”Havet” er en vesentlig del av historien viet utsikt. Fortellerne får et overblikk som skulle gi grunnlag for innsikt. Distansen burde gi forutsetninger i retning av det en allvitende forteller gjerne har av innsikt. Men funksjonen av overblikk og distanse gir ingen økt innsikt her. Fortelleren innrømmer at det er mye han/hun ikke vet eller ikke klarer å tyde. I noen tilfeller fører distansen og overblikket bare til økende grad av forvirring i forhold til den ytre verden og menneskene der.

Felles for historiene jeg analyserer, er at fremstillingen legger vekt på en distanse mellom betraktningen og det som betraktes. Med basis i dette kommer jeg til å argumentere for at det finnes et *akvariumsperspektiv* på og i erkjennelsen i Ulvens sene prosa. Dette perspektivet skal jeg endelig definere i lesningen av ”Post”, der det å betrakte verden fra et vindu sammenlignes med å ”[...]være eneste fisk i et akvarium, et akvarium halvt nedsenket i havet[...]”.¹⁹

¹⁹ Tor Ulven: *Vente og ikke se*, Oslo 1994, s. 105.

Akvariumsperspektivet er forbundet med glassflaten, nærmere bestemt vindusruten som for mange av fortellerne markerer en fysisk (og prosaisk) grense til verden utenfor. Perspektivet er videre forbundet med den innsikten leseren har mulighet til å erfare i møtet med de fire historiene, basert på en speiling, eller også en forskyvning, mellom fortellerens og leserens tolkningsoperasjoner.

Leiligheten med vindusruten etablerer en grense mellom fortellerne og den ytre verden, som blir gjort så absolutt at den minner om akvariets grense. Fortellerne opplever alle å være innestengte, enten det er i egen bevissthet, i egen leilighet eller også i verden. Vanskelighetene de erfarer gir utslag i forskjellige reaksjoner: I ”Jeg sover” møter vi en misfornøyd og utilfreds forteller. I ”Hysteriker” er det en hysterisk forteller vi stifter bekjentskap med. I ”Post” preges fortelleren av en resignert utålmodighet, for ikke å si en utålmodig resignasjon. Og endelig ser vi i ”Havet” en kontemplativ dimensjon som beveger seg i retning av en grenseerkjennelse.

Fortelleren i *Vente og ikke se* er altså gjennomgående et erkjennelsessøkende subjekt, som er mer enn klar over sine begrensninger, både som individ og menneske, men som allikevel med nødvendighet må forsøke å komme lenger enn begrensningene skulle tilsi. De trivielle fenomenene de ulike fortellerne betrakter blir en påminnelse om noe *annet* og leder over i erkjennelsesmessige problemstillinger.

Når *Vente og ikke se* utforsker blikkets grense, er det samtidig en utforskning av språkets grense. Å tenke, å snakke, å se er alle grunnleggende positive størrelser. Alle disse handlingene er avhengige av språket. Dermed også fanget i språket, innenfor språkets grenser. Målet for Ulvens tekster er å vise hvordan litteraturen kan brukes til å strekke denne grensen.

Erkjennelsens grense synes å dermed å ligge i språket. Men språket er også hele tiden i forandring og utvikling.

To bøker om Tor Ulven

Det er fremdeles for tidlig å snakke om en ”forskningstradisjon” i forhold til Tor Ulvens forfatterskap. Ikke desto mindre har det i løpet av det siste tiåret kommet en rekke forskjellige publikasjoner som på ulike måter søker å belyse hele – eller deler av forfatterskapet. I skrivende stund er det utgitt to bøker som i sin helhet er viet Ulvens forfatterskap: Monografien *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven* (Tiden 1999) av Torunn Borge og Henning Hagerup, og artikkelsamlingen *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, redigert av Ole Karlsen (Unipub 2003).

Steinens hvorfor er ditt hvorfor presenterer i alt tolv artikler som omhandler Ulvens forfatterskap, organisert i tre deler under overskriftene ”Mest oversiktsmessig”, ”Mest om poesi” og ”Mest om prosa”. Bidragsyttere er blant andre Torunn Borge, Anniken Greve, Ole Robert Sunde, Jørn Erslev Andersen, Finn Tveito, Idar Stegane og Asbjørn Stenmark. Samlingen inneholder mange interessante innganger til Ulvens forfatterskap, der særlig Stenmarks ”Individets glød – om bevissthet og lidelse i *Avløsning*” er relevant for mitt prosjekt. Stenmark gir her en lesning av Ulvens roman *Avløsning*, med basis i blant annet Schopenhauers filosofi. Han beskriver blant annet hvordan romanens ulike individuasjoner søker å reflektere over et mørke, som aldri blir et totalt mørke – og hvordan romanen kan sies å arbeide for å iscenesette et slikt mørke:

Det er imidlertid et mørke som ikke lar seg beskrive, da det betegner en ren eksterioritet. Å innholdsbestemme mørket ville være å forvandle det til lys, til mening. I avløsningssekvensene, hvor subjektets tenkende blikk slipper taket, er det imidlertid som om det meningsbærende språket trekkes til side – og teksten iscenesetter et øyeblikk av totalt mørke.²⁰

²⁰ Asbjørn Stenmark: ”Individets glød – om bevissthet og lidelse i *Avløsning*” i Ole Karlsen (red.) *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo 2003, ss. 176-177.

Dette meningsløse mørket – utenfor den menneskelige erkjennelse, og derfor utopisk – kan også sies å være et umulig sentrum i mange av tekstene som leses i denne oppgaven.

Borge og Hagerups *Skjelett og hjerte* (tittelen spiller på en aforisme av René Char), henvender seg nok først og fremst til nye og potensielle Ulven-lesere, men har også ambisjoner om å ”kaste lys over sider ved hans forfatterskap som ikke har fått så mye oppmerksomhet før”.²¹ Boken inneholder en kort biografisk skisse, og omtaler ellers ulike tematiske sider ved forfatterskapet. Borge og Hagerup skaper front mot biografiske og suicidale lesninger av Ulvens forfatterskap, noe jeg helt og holdent kan slutte meg til. De fremhever videre de empatiske og humoristiske aspektene ved forfatterskapet – og hevder at Ulvens tekstunivers ikke er så homogent som den tidligere resepsjonen har hevdet.

Mer problematisk blir det for meg når Borge og Hagerup forsøker å tone ned kategorier som ”døden” og ”det meningsløse” i forfatterskapet, kategorier som i *Skjelett og hjerte* nesten utelukkende later til å bli lest som ”den kroppslige døden” og ”tilværelsens meningsløshet”. Et hovedanliggende for Borge og Hagerup er for eksempel å kritisere det de hevder er den tradisjonelle Ulven-resepsjonen:

Den tidligere resepsjonen, deri opptatt vår egen, var ufullstendig og med slagside [...] i likhet med mange andre, hadde vi bidratt til å innsnevre forståelsen av forfatterskapet ved å fokusere for rigid på [...] forgjengelighet, død, intethet, forråttnelse.²²

Forfatterne hevder videre at ”Tor Ulvens bøker har fått et ufortjent rykte som ensidig ’dødsfiksert’”²³ og argumenterer i forlengelsen av dette for at det er behov for å *nylese* Ulven. På tross av kravet om nylesning finnes det lite nærlesning i *Skjelett og hjerte*. Det blir heller aldri klart hvem som skal ha hevdet at Ulven er ”ensidig dødsfiksert”. Selv ikke i kapitlet

²¹ Borge og Hagerup: *Op. cit.*, s. 5.

²² *Ibid.*, s. 16.

²³ *Ibid.*, s. 127.

”Lovsang og enkeltspark – Ulven og kritikken”, der Borge og Hagerup gjennomgår den tidlige Ulven-resepsjonen, er det mulig å finne belegg for at en samlet tradisjonell resepsjon har gitt forfatterskapet dette ryktet.²⁴

En mindre bastant og mer nyansert tilnærming til denne problematikken finner vi i Morten Moïs forfatteromtale av Tor Ulven, slik den står å lese på Gyldendals nettsider. Her skriver Moi innledningsvis om de ulike faktorene som bidro til å gjøre Ulven til en levende myte allerede mens han levde, og hvordan dette, sammen med Ulvens tidlige og tragiske død, har ”[...] skapt et inntrykk av Tor Ulven som en svært eksklusiv, betydningsfull, men vanskelig tilgjengelig, og ikke minst uhyre dødsopptatt dikter.” Moi fremhever presentasjonen av Ulven i *Store Norske leksikon* som et typisk uttrykk for denne oppfatningen: ”[...]der det påpekes at diktene hans ’gir uttrykk for sterk dødsbevissthet og en livsfilosofisk pessimisme’, og at prosaen er preget av ’samme desillusjonerte livsholdning som diktene.’”²⁵ Med dette viser Moi *hvor* dette fokuset eventuelt ligger: nemlig i anmeldelser og kortere presentasjoner av Ulvens forfatterskap og ikke i den akademiske resepsjonen, slik Torunn Borge gikk langt i å hevde i samtale med Kritikerlaget i 1995.²⁶

Mot den påståtte oppfattelsen av Ulven som dødsfiksert setter Borge og Hagerup ”empatien, humoren og de burleske innslagene”,²⁷ og de konkluderer slik:

Slik enkeltutsagn i Tor Ulvens bøker kan utsi fravær av mening, slik viser forfatterskapet som helhet til en potensiell meningsfylde, ikke i absolutt forstand, men det kan oppfattes å utgjøre deler av en mosaikk som – hvis vi kjente alle fragmentene – kunne utgjøre en intelligibel og sansbar helhet.²⁸

²⁴ Flere har kommentert dette kritiske punktet i *Skjelett og hjerte*, se f.eks. Knut Oterholm: ”Om formidling av Tor Ulvens tekster. Æmhet og respekt i to bøker”, Online, *Vinduet*, tilgjengelig: <<http://www.vinduet.no/tekst.sp?id=215>> (14.04.2004). Frode A. Brøndbo er inne på det samme i: ”Resirkulert. Om boka *Skjelett og hjerte*”, Online, *Vinduet*, tilgjengelig: <<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=25&p=v.>> (19. 05.2004).

²⁵ Morten Moi: ”Tor Ulven. Fyldig forfatterskapsomtale”, Online, Gyldendal, tilgjengelig: <<http://www.gyldendal.no/Search/appurtenantDocument.asp?appDOC=20449&ID.Publish>> (19.05.2004).

²⁶ Jf. ”Hvor god er egentlig Tor Ulven?”, referat fra møte i Kritikerlaget, Online, Kritikerlaget, tilgjengelig: <http://www.Kritikerlaget.no/detail.asp?ownedBy=637&fkev_articleCategoryID=17> (19.05.2004).

²⁷ Borge og Hagerup: *Op.cit.*, s. 16.

²⁸ *Ibid.*, s. 178.

Jeg er ikke uenig i essensen i dette utsagnet, men i mine ører skurrer det når det snakkes om meningsfylde som et mål for Ulvens forfatterskap som helhet, siden dette tenderer mot å undergrave betydningen av *forholdet* mellom mening og det meningsløse i Ulvens tekster – et forhold som får en kompleks og mangfoldig behandling i forfatterskapet, der verken ”mening” eller ”det meningsløse” er enkle størrelser.

I denne oppgaven skal termer som ”døden” og ”det meningsløse” først og fremst leses som mulighetsvilkår. Det er ikke tilværelsens meningsløshet det skal handle om – selv om et slikt felt utvilsomt er til stede i forfatterskapet. Det er heller ikke den menneskelige, kroppslige døden det skal dreie seg om her. ”Det meningsløse” og ”døden” fungerer heller som figurer for en radikal utside, slik jeg vil forsøke å vise i det følgende. Og målet er *ikke* å ta skrittet ut i denne utsiden for på den måten å forlate den smertelige virkeligheten. Snarere er det utopiske målet å betrakte både fra innsiden og utsiden *samtidig*. Et bilde på denne type utopisk erkjennelse finner vi blant annet i *Gravgaver*, der fortellerstemmen uttrykker et umulig ønske om å holde sin egen hodeskalle i hånden:

[...] og alle bare bilder eller simili, unntatt ett, mitt nærmeste, det jeg selv huserte i, tenkte i, pustet i, [...] men nettopp dét var det fjerneste av alle, den absolutt eneste skallen i verden det var (og er) prinsipielt umulig å holde i hendene, unntatt i fantasien [...] en ny versjon av Hamlet hvor den danske prinsen ikke holder Yoricks, men sin egen skalle i hånden, hinsides enhver akseptabel realisme.²⁹

Det er for øvrig lite av knokler og hodeskaller i tekstene jeg analyserer. Men Hamlet som holder sin egen hodeskalle i hånden ”hinsides enhver akseptabel realisme”, er et godt bilde på den erkjennelsen jeg gjerne vil vise at Ulvens tekster søker mot, og jeg skal senere vise hvordan utsagn og utopiske ønsker i historiene fra *Vente og ikke se* kan sies å repetere denne passasjen fra *Gravgaver*. Forestillingen om å holde sin egen hodeskalle i hendene uttrykker et ønske om å forsøke å erkjenne døden mens man ennå er i live. Erkjennelsen av våre

²⁹ TOR ULVEN: *GRAVGAVER*, OSLO 1988, s. 63.

mulighetsvilkår i den rene negasjonen er like umulig og like fascinerende som dette bildet, og jeg ønsker å utforske hvordan Ulvens tekster søker å tøye grensene for denne umuligheten.

Om oppgavens innhold

Kapittel 1 er ment å være et introduksjonskapittel, som gir en innføring i emne og problemstilling gjennom nærlesning av to kortprosattekster fra henholdsvis *Stein og speil* og *Fortæring*, med særlig vekt på det jeg kaller ”bevisstgjørende erkjennelsesstrategier”. Deretter følger fire kapitler som er viet hver sin historie: ”Jeg sover”, ”Hysteriker”, ”Post” og ”Havet”. Her søker jeg å vise hvordan tekstene på forskjellig vis konfronterer den erkjennelsesproblematikken som ble skissert i kapittel 1.

I sjette kapittel, som har tittelen ”Forsvinning er dannelse – konstruktive erkjennelsesstrategier” sammenholder jeg lesningene fra de foregående kapitlene, og ser nærmere på hvordan Ulven i noen tekster fra *Stein og speil* virkelig tar i bruk konstruktive strategier for å fremkalle grenseerkjennelse. Her blir både den musikalske pausen og det poetiske bildet benyttet som muligheter til å gå mot grensen. De konstruktive erkjennelsesstrategiene er fremfor alt forbundet med innsirklingen av en *forsvinning*. I forsvinningen blir *ingenting* til. Og selv om vi aldri får erfare dette rene *ingenting*, kan vi få et glimt av det gjennom den forsvinnende prosessen.

Opgaven vier stor plass til de bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene, og i kapittel 6 viser jeg da også hvorfor det har vært nødvendig å gå denne veien: I Ulvens behandling av erkjennelsens problem er det helt avgjørende å vinne innsikt i den menneskelige bevissthetens begrensninger i en erkjennelsesprosess – og betrakte disse med en tilstrekkelig grad av bevisst distanse – for å kunne bevege seg i retning av de konstruktive og kreativt skapende strategiene, som i siste instans har grenseerkjennelsen som mål.

Kapittel 1

Bevisstgjørende erkjennelsesstrategier - ”Det vanskeligste er dét som ingenting betyr”

bevisst se *forsettelig*, klar, ved bevissthet, **bevissthet**, *sinn*; se *erkjennelse*.³⁰

strategi, en, feltherrekunst, hærførsel, krigsvitenskap; den del av krigskunsten som angår ledelsen av stridsmidlene og de militære operasjoner på krigsskueplassen i sin helhet; angrepsplan, fremgangsmåte for å løse et problem el. lign.³¹

I *Vagant*-intervjuet karakteriserer Tor Ulven litteraturen som ”den mest erkjennelsesorienterte av kunststartene”, og han fastholder at erkjennelse først og fremst er knyttet til språk.³² Videre hevder Ulven at han ikke er noen strategisk forfatter:

Jeg skriver det jeg skriver ut fra en slags enfoldighet, kall det gjerne nødvendighet. Jeg prøver ikke å plassere det i noen form for litterær krigssituasjon. Derimot prøver jeg hele tiden å tenke litterær form. Det vil si at det i hver bok skal finnes en strategi for selve teksten.³³

Når jeg fremholder at Ulvens behandling av erkjennelsesproblematikken både har ”bevisstgjørende og konstruktive erkjennelsesstrategier”, er det altså tekstenes strategier jeg refererer til. Og strategier – både forstått som slagplan og som ”fremgangsmåte for å løse et problem el. lign.” – er nødvendig når Ulven i sine tekster skal belyse og konfrontere de utfordringene vi møter som erkjennende subjekt.

Utgangspunktet for Ulvens behandling av erkjennelsens problem er at vi som mennesker er nødt til å søke erkjennelse, selv om vi ikke kan nå den. Vår bevissthet, vår fornuft og vår språklighet forteller oss at det finnes noe bortenfor det vi kan forstå. Vi søker dette *bortenfor*, men når det ikke alltid. Og paradoksalt nok er det nettopp vår bevissthet, vår fornuft og vår språklighet som setter grensene. I den forbindelse er kortprosatteksten med den kryptiske

³⁰ Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 26.

³¹ Berulfsen og Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 338.

³² van der Hagen: *Op. cit.*, s. 274.

³³ *Ibid.*, ss. 242-243.

tittelen ”Utstilling X (écriture trouvée)” representativ for et syn på språk og litteratur som går igjen i Tor Ulvens forfatterskap, nært knyttet til menneskets behov for å finne svar på livets store spørsmål, og den angsten som oppstår når vi oppdager at dette ikke er mulig:

”Utstilling X (écriture trouvée)”

Stien går over flate steinrygger fulle av utydet skrift, lukket om en kognitiv hedendom, en steinenes egen tro, som vi aldri skal forstå, uten mening som den er. Det vanskeligste er dét som ingenting betyr. Kanskje er språket ditt, som med sine kompliserte vinger eller snarere fingre av mening stryker nær og berører en ikke-mening, selv en senere utgave, mer labyrintisk utsendt gjennom lungefisk, melkefylte patter og oppreist gange, av steinenes innholdsløse bok. Altså at vi en gang visste like lite som svæne som stien krysser. En som kunne se uten å forstå ville med sitt restaurerende blikk forstå at her står det ingenting å lese. Stien går videre mot en skogsbilvei. Røsslyngen blomstrer.³⁴

Den korte teksten er rammet inn av en ganske tilforlateligg naturbeskrivelse: ”Stien går over flate steinrygger [...] videre mot en skogsbilvei. Røsslyngen blomstrer.” Resten av teksten er en enigmatisk og fascinerende påstand: At språket er en senere utgave av ”steinenes innholdsløse bok”.

Naturbeskrivelsen og påstanden danner til sammen et komplekst bilde av den erfarings- og erkjennelsesproblematikken som gjør seg gjeldende i Ulvens tekster. Ulven trekker ofte frem steinene som representanter for den tause viten som menneskene ikke kan nå. Slik også her: Steinene er fulle av ”utydet skrift”, og denne skriften forteller *ingenting*. Forutsetningen for den erkjennelsen vi søker, står altså skrevet i steinene. Men, sier teksten, det som står skrevet i steinene, kan vi aldri forstå.

Med vårt fortolkende og fornuftsmessige blikk ser vi derimot at det går en sti, at stien går over en skogsbilvei og at røsslyngen blomstrer. Denne type meningsfylde går i motsatt retning i forhold til det vi søker i erkjennelsesprosessen: Vi ser en sti. Denne stien legger seg over steinryggene, og vi vandrer over steinenes utydede skrift uten å legge merke til den.

³⁴ Tor Ulven: *Stein og speil*, Oslo 1995, s. 35.

Når erkjennelsesproblematikken i Ulvens sene prosa manifesterer seg som erfaringsproblematikk, er det altså i første rekke *avstand* vi erfarer. I ”Utstilling X” blir vi var en uoverkommelig avstand mellom menneske og natur. Steinene er åpenbare for oss i den forstand at vi kan betrakte dem, men for å kunne tyde steinenes skrift måtte vi ”se uten å forstå”, og det kan vi ikke. Å forstå er menneskets privilegium, men det innebærer også at vi må gi avkall på den meningsløsheten som står skrevet i steinene. Med vårt språk og vår skrift kan vi ikke lese naturens meningsløshet.

”Språket kan ikke unngå å snakke fornuftens språk, hva det enn sier, hvor motstrebende det enn måtte skje”, skriver Ulven i et essay.³⁵ Dermed er språket i bunn og grunn et dårlig redskap når man leter etter de ikke-meningsbærende utsagnene som steinene representerer i ”Utstilling X”. Så langt er det altså håpløst: Vi kan bare lese i våre egne innholdsrike bøker. Vi legger uvilkårlig et teppe av mening over det meningsløse. Men samtidig forteller teksten oss at det innholdsløse (steinenes bok) er mulighetsbetingelsen for det innholdet språket representerer (våre bøker). Mot naturbeskrivelsene setter teksten opp et nærmest magisk postulat om at vi en gang hadde viten om det utenfor-språklige. Og at det språket som nå står i veien for vår tilgang til erkjennelse, bare er en senere utgave av steinenes budskap. I teksten finnes det en lengsel etter å komme tilbake til den tiden vi ”visste like lite som svaene som stien krysser”.

Teksten påstår altså at vi en gang hadde viten om det vi søker, men at vi ikke har det lenger. Her er det med andre ord tale om nostalgi: En gang visste vi *ingenting*. Nå vet vi lite om det *ingenting* vi en gang visste. Særlig mot avslutningen blir teksten vemodig. Vi får en utopisk

³⁵ Ulven: *Essays, op. cit.*, s. 23.

setning: ”En som kunne se uten å forstå ville [...] forstå at her står det ingenting å lese”. Men teksten synes å konkludere med at vi slett ikke kan se uten å forstå. Vi ser bare stien, og stien går videre, og lyngen blomstrer.

”Utstilling X” kan, i likhet med svært mange av Ulvens tekster, med fordel leses i dialog med Maurice Blanchots språk- og litteraturfilosofi. I Blanchots tenkning står den rene negasjonen (mørket, det meningsløse, døden) som forutsetningen for livet, og alle positive kategorier eksisterer under kraften av de negative kategoriene. Menneskene har dermed et behov for å erkjenne de negative kategoriene, men ifølge Blanchot er dette umulig, siden mennesket er et språklig vesen. Språket er en grunnleggende positiv størrelse, som ikke integrerende makter å ta opp i seg de rene negative kategoriene. Det er derfor prinsipielt umulig å nå et *ingenting* gjennom språklig formulert erkjennelse, men negasjonens kraft invaderer på sitt vis likevel språket og eksistensen.

Dermed oppstår en tvangssituasjon: Mennesket er avskåret fra erkjennelsen av døden. Samtidig er mennesket nødt til å forholde seg til sin egen død og umuligheten av å erkjenne den. Med andre ord: Språket gjør det umulig for meg å nå erkjennelse, men samtidig er jeg også, idet jeg er språklig, smertelig klar over begrensningene for min egen erkjennelse.³⁶

Hvis det finnes en erkjennelsens grense, blir det avgjørende å vite hvor denne grensen går. Tor Ulvens forfatterskap utforsker og insisterer på nærværets begrensninger og fraværets mulighet i denne sammenhengen. I Ulvens tekster finnes det derfor et sterkt ønske om å

³⁶ Her og i det foregående bygger jeg på Maurice Blanchots essays: ”From dread to language”, i *The gaze of Orpheus and other literary essays*, ed. P. Adams Sitney, trans. Lydia Davis, Barrytown, N.Y., Station Hill Press, 1981, og ”Literature and the right to death”, i *The work of fire*, overs. L. Davis, Stanford, CA, 1995, ss. 300-344. Jeg bygger også på følgende kommentarartikkel: Lars Sætre: ”Maurice Blanchots essay ’From dread to language’ – ei lesing”, Bergen 1994, (13 s.).

erkjenne det rene fraværet, og de negative kategoriene er målet som Ulvens tekster strekker seg mot: Talens mål er taushet, objektets mål er forsvinning, meningens mål er det meningsløse, og musikkens mål er stillhet. Denne fraværstenkningen er konkret knyttet til spørsmålet om erkjennelse, som igjen er knyttet til døden. I og med at erkjennelsen av de negative kategoriene ikke er gjennomførbar (språket kan ikke nå dem), får de karakter av noe utopisk. Man vet at de er uopnåelige, men man kan ikke la være å forsøke å strekke seg – og av og til rekker man lenger enn hva man trodde var mulig. Men dette forhindrer ikke at vi, ifølge Blanchot, må leve et ”urent” liv, en uren eksistens *mellom* natten og dagen.

I dette paradokset lever menneskene, og det blir ikke bedre av at vi til daglig forsøker å dekke over problemene ved å ignorere dem. Ulvens tekster påstår hardnakket at det er bedre å bli seg problemene og angsten bevisst, for vi kan aldri komme unna dem. Vi må i stedet lære oss å akseptere våre begrensninger, bli kjent med smerten og se angsten i øynene. Først med et slikt utgangspunkt kan vi bli i stand til å se hvilke muligheter for erkjennelse vi tross alt har.

Om å komme vekk fra språket

Bevisstheten om språkets utilstrekkelighet i erkjennelsesprosessen fører naturlig nok til at det finnes et ønske om å komme vekk fra språket i Ulvens forfatterskap. Mot den smertelige og angstfremkallende meningen, står det ”meningsløse” som smertefritt og fredelig. Og det skulle være deilig å slippe fri fra meningen. Men en slik paradoksal *språklig visjon om en ikke-språklig tilstand* er egentlig bare fortvilet og utilstrekkelig. For det er bare gjennom språklig formidlet mening at et ønske om språkløshet og meningsløshet kan fremtre. Og dermed er vi like langt.

”Løsningen” ser ut til å gå i retning av *opløsning* av det språklige. Ikke en total oppløsning, men en gradvis prosess som man kan observere og ta del i. Særlig Ulvens sene prosabøker går langt i å tøyne språket i denne retningen. Denne forsvinnende bevegelsen lener seg mot en ”løsning” på det uløselige erkjennelsens problem. Språket ”stryker nær og berører en ikke-mening” står det i ”Utstilling X”. Og Ulvens tekster forsøker å finne de øyeblikkene i språket hvor dette skjer. Her har det litterære språket og det poetiske bildet en mulighet som det dagligdagse språket ikke har.

”Utstilling X” kan dermed leses som en programerklæring for den bevisstheten om språkets utilstrekkelighet som Ulvens tekster er grunnlagt på. Ikke minst fordi den både er pessimistisk og optimistisk i forhold til problemet. Optimismen er særlig knyttet til tekstens franske undertittel: ”écriture trouvée” som direkte oversatt betyr ”funnet skrift” eller mer presist ”skrift som er funnet”. Over flate steinrygger står det ingenting – og dette *ingenting* er ”utydet skrift”. Tekstens undertittel forteller oss at teksten har funnet denne skriften. Og teksten maner oss til å gå inn i språkets labyrint for å komme tilbake til det vi visste da vi var språkløse: det innholdsløse, mørket, tausheten. Tilbake til det som ingenting betyr. Lest på denne måten er ”Utstilling X” en tekst til bevisstgjøring og oppvåkning.

Påminnelsens poetikk

De bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene står sentralt i Ulvens forfatterskap, og sentralt i bevisstgjøringen står *påminnelsen*. I en tekst hentet fra kortprosasamlingen *Fortæring* finner vi påminnelsen utlagt i form av et akvarium:

EN SJELDEN GANG traff vi dem i flukten. Det tørre paffet fra luftgeværet (den samme luften som vi pustet inn, bare komprimert, drev det vesle blyprosjektilet ut av løpet) gikk nesten i ett med vrikket i fuglekroppen, så fulgte blafringen med vingene, det minnet om noen som bladde nervøst i en telefonkatalog for å finne et viktig nummer. (Jeg har for lengst sluttet med jakt, det er allikevel mer enn nok at alt lider og dør av seg selv.)

I en stor by, alltid telefoner som ringer, et eller annet sted, hele tiden, også om natten. Når du før du går i seng står og stirrer ut på alle boligblokkene (et og annet vindu lyser fortsatt, men de fleste er mørke), så tenker du at nå ringer det i en eller annen leilighet hvor beboerne sover, lampene er slukket, **det lyser bare i akvariet (hvor oksygenet bobler lydløst, men hektisk, og fiskene stadig vrir seg, vender og svømmer videre, uten å komme noe sted, for øvrig i sterk kontrast til møbler og innbo, som virker dobbelt urørlige i mørket, denne fiskenes aktivitet som aldri synes å opphøre; hvis vårt indre virkelig var et rom, eller en slags leilighet med mange rom, ville det borte i en krok i et av rommene stå et akvarium, og selv når sjelelyset ble behagelig dempet, til hvile, til ro og tilfredshet, ville luften stadig boble og fiskene stadig svømme rastløst omkring i dette lysende akvariet)**, lyser akvariet altså, eller en taklampe i entréen, eller en komfyrbelysning noen har glemt å slukke, det lyser på det man kan kalle nattens skogbunn, hvor teppene ligner mose. Men den telefonen hører selvfølgelig ikke du, og enn mindre får du vite hva den gjelder, om den kommer til å forandre livet dramatisk (helst til det verre), for én eller flere eller alle dem som bor i leiligheten hvor telefonen nå ringer. Du fortalte meg senere, at når du gikk oppe, søvnløs, var du flere ganger på nippet til å ringe meg midt på natten. Men du gjorde det aldri.³⁷

Først og fremst kan det være verdt å dvele ved hvorfor bildet av det lysende akvariet kommer i form av en parentes. Det betyr *ikke* at det ikke er en viktig del av teksten. Snarere får parentesen – det som er skjult, men som allikevel er der – en illustrerende funksjon. Akvariet er en påminnelse om en eksistensiell uro som aldri hviler. Selv om vi ikke alltid er oss denne uroen bevisst, finnes den hele tiden som en del av vår eksistens. Det lysende akvariet minner oss på dette.

Påminnelsen det lysende akvariet representerer her, er en konstant, rastløs og aldri hvilende påminnelse: Det lyser *alltid* i akvariet. Det bobler, lydløst og hektisk. Fiskene svømmer, uten å komme noe sted. Denne påminnelsen settes eksplisitt i sammenheng med den søvnløse natten som aldri blir ren natt. Akvariets lys forstyrrer natten, forstyrrer mørket og den freden som søvnen kunne ha gitt.

Spenningen mellom lys og mørke i leiligheten blir deretter direkte koblet til det menneskelige sjelsliv, med forestillingen ”hvis vårt indre var en leilighet...”. Det rastløse lyset truer det fredelige mørket både på utsiden og på innsiden. I teksten finnes et uttalt ønske om å slå av

³⁷ Tor Ulven: *Fortøring*, Oslo 1991, ss. 14-15, min uth. Merknad: Her og på side 57 i oppgaven uthever jeg i fet font fordi jeg mener det ville forstyrre Ulvens tekst å utheve i kursiv.

sjelelyset: det er behagelig når sjelelyset dempes til ”hvile, ro og tilfredshet”. Men, sier teksten videre: Det står alltid et akvarium i en krok.

”En sjelden gang” er ellers satt sammen av mange motiv: Jakt, telefonkatalog, en stor by om natten, telefoner som ringer og mennesker som går oppe søvnløse. Allerede i første avsnitt reflekterer fortellerstemmen over døden, og det gjøres et poeng av at luften i luftgeværet, som brukes til å drepe, er den samme luften vi puster inn for å leve. Luft inngir liv, mens komprimert luft ut fra geværet gir død.

Mot slutten av det korte avsnittet slår fortellerstemmen fast å ha sluttet med jakt: ”... det er allikevel mer enn nok at alt lider og dør av seg selv.” Dette utsagnet kan leses som uttrykk for en tiltagende bevissthet i forhold til ubehagelige, eksistensielle spørsmål: I erkjennelsen av at alt lider og dør, også mennesket, kan jakten ikke lenger være underholdende for fortellerstemmen.

Fra utendørs jakt flytter teksten seg inn til en leilighet, en av mange i en stor by. Bilder av telefonforbindelser lenker de to avsnittene sammen. På samme måte som blafringen med vingene i den døende fuglekroppen er illevarslende, tenker tekstens ”du” på illevarslende telefoner som alltid ringer, ”også om natten”. Tekstens ”du” skal gå til sengs for å sove, men blir stående ved vinduet og tenke på de illevarslende telefonene. Disse ser ut til å vekke uro, selv om du’et ikke hører dem, og selv om de ikke direkte angår du’et.

”En sjelden gang” er ingen fredelig tekst. Det fredelige blir en utopi, siden det settes i sammenheng med mørke og stillhet. Siden det aldri kan bli helt mørkt og aldri helt stille, kan det heller aldri bli helt fredelig. Det lyser alltid lamper, det finnes alltid telefoner som ringer.

Negasjonene (mørke, stillhet, etc.) blir aldri rene, selv ikke natten er ren natt. Det lysende akvariet i leiligheten kan man ikke skru av, ei heller kan man dempe akvariet i den forestilte leiligheten i vårt indre.

Dette lysende akvariet

Hva er det lysende akvariet en påminnelse om? Ett mulig svar er *mangel*. Jeg nevnte innledningsvis at erkjennelsesproblematikken bunner i ønsket om å fatte det som ligger bortenfor vår horisont. Med Blanchot kan vi si at dette *bortenfor* er våre mulighetsvilkår i det rene fraværet: mørket, natten, stillheten.³⁸ Når vi søker etter mening, nærhet, forståelse etc., opplever vi en mangel fordi vi ikke har tilgang på våre mulighetsbetingelser i de negative kategoriene, og denne mangelen gjør seg også gjeldende når vi søker nærhet, eksempelvis til naturen, eller i mellommenneskelige relasjoner.

Pr. definisjon er akvariet et avgrenset område. Mer presist kan vi si at det er en menneskelig avgrensning av noe som ikke lar seg avgrense uten kamp: Havet. Akvariet har en klart avgrenset form, mens havet nærmest er formløst. Med et akvarium har mennesket mulighet til å betrakte et bittelite hav hjemme i sin egen stue – men det kreves elektriske ressurser, blant annet boblende oksygen. Den som engang har hatt et akvarium, vet hvor mye tid som går med til å vedlikeholde det: havet og fiskene lever ikke lenge i stuen uten atskillig menneskelig innsats. Lyset i akvariet er imidlertid et menneskelig tillegg. Fiskene har ikke behov for dette lyset, det er *vi* som trenger lys for å kunne betrakte fiskene bedre.

Den som anskaffer seg et akvarium gjør det neppe under påskudd av å bringe en rastløs og aldri hvilende påminnelse om eksistensielle spørsmål inn i stuen. Tvert imot regnes det som

³⁸ Jf. Blanchot: *Op. cit* og Sætre: *Op. cit*.

beroligende å ha et akvarium i nærheten. Men i ”En sjelden gang” er akvariet løsrevet fra den beroligende konteksten. Lyset i akvariet er lys i mørket, men i denne sammenhengen er lyset i mørket slett ikke betryggende. Tvert imot er det *mørket* i teksten som representerer det fredelige – lyset er et uttrykk for det rastløse og truende.

Er det mulig å ane konturene av et akvariumsperspektiv på erkjennelsen allerede her? Vi kan i alle fall fastslå at det handler om det seende subjektet. Hva og hvordan man ser – og hvordan man må forholde seg til både det man *kan* se og det man *aldri* kan se. Akvariumsperspektivet er også en type grensebevissthet: Grensen mellom verden innenfor og verden utenfor akvariet er absolutt. Det er nærmest to verdener som eksisterer parallelt, og den ene kan ikke få absolutt viten om den andre. Men det er mulig å *betrakte*, enten det skjer foran eller bak den glassflaten som markerer grensen.

Å betrakte bak glassflaten er også en sentral aktivitet i opptil flere av de fire historiene som står i sentrum av denne oppgaven. Også her står det seende subjektet i fokus. Fortelleren betrakter verden gjennom vindusruten i sin egen leilighet. Det er fullt mulig å betrakte den ytre verden fra denne posisjonen, men det er samtidig mye som er skjult for fortellerens blikk. Også leseren av historiene i *Vente og ikke se* må erfare at faktorer utenfor hans eller hennes (dvs. tekstens) horisont gjør en fullgod forståelse (av teksten) umulig. Den avgrensede leiligheten blir dermed en påminnelse om fortellerens (og leserens) avgrensede horisont, og en påminnelse om distanse. Akvariumsperspektivet er dermed også et distanseperspektiv.

Motsatt ”Utstilling X”, der steinenes utydede skrift får ligge i fred, viser ”En sjelden gang” et mer problematisk forhold mellom mennesket og natur, der mennesket griper inn i naturen og avgrenser den – men stadig uten å komme i kontakt med den. I akvariet kan vi ikke observere

den stille og meningsløse naturen. Naturen fremstår som formet, lyssatt og fratatt sin opprinnelige kontekst.

Idet akvariet lyser ”på det man kan kalle nattens skogbunn, hvor teppene ligner mose”, skjer det liksom en forrykking i det ellers trivielle stuemøblementet – og verken akvariet eller stuen fremstår lenger som entydige, ”rene” fenomen. Denne sammenblandingen blir urovekkende, siden stuemøblene i lyset fra akvariet fremstår som mer ”umenneskelige” enn vanlig, som om de var i bevegelse mot noe annet, noe formløst og mørkt.

Vemodig retrospektiv

Nesten like uoverstigelig som avstanden til naturen er avstanden mellom ”jeg” og ”du” i ”En sjelden gang”. Du’et er bare til stede i jeg’ets erindring. En gang må det imidlertid ha vært et nærere forhold mellom jeg’et og du’et – og dette tydeliggjøres i tekstens siste setninger: ”Du fortalte meg senere, at når du gikk oppe, søvnløs, var du flere ganger på nippet til å ringe meg midt på natten. Men du gjorde det aldri.” Det må altså ha vært et forhold mellom tekstens ”jeg” og ”du” som var av en slik karakter at du’et kunne vurdere å ringe midt på natten. Men dette ligger nær sagt i tekstens ytterste periferi. Formuleringen ”du fortalte meg *senere*” betegner at forbindelsen allerede må ha vært avsluttet da jeg’et fikk vite dette.

Hva slags forhold det kan ha vært, om det var kjærlighet eller vennskap, kommer aldri for dagen. Tekstens ”jeg” og ”du” fremstår heller aldri som klart kjønnnet – selv om det er nærliggende å tenke seg at jeg’et kan være en mann, om ikke annet fordi det å skyte fugler med luftgevær gjerne betraktes som en guttelek. Uansett kan vi slå fast at forbindelsen mellom jeg’et og du’et ikke eksisterer lenger, noe det avsluttende *aldri* slår ettertrykkelig fast.

I et slikt perspektiv kan ”En sjelden gang” leses som en refleksjon over fortellerstemmens ulike tapserfaringer: tapet av barnets uvitenhet (som gjør at man kan skyte etter fugler med luftgevær uten å reflektere over døden) og tapet av en mellommenneskelig relasjon. Teksten ser erfaringene i retrospektiv, men allikevel er passasjen hvor jeg’et forestiller seg at du’et står ved vinduet, skildret i presens. Dette virkemidlet bidrar til å forsterke tekstens vemodige grunnstemning. I artikkelen ”Du er ikke – om Tor Ulvens kortprosa” vektlegger Marius Wulfsberg nettopp dette *savnet* i sin korte omtale av ”En sjelden gang”:

I enkelte [av Ulvens] tekster tiltales et du som skildres som et annet menneske – ofte en kvinne, får jeg inntrykk av – som jeg’et savner. I disse tekstene kan forholdet mellom jeg’et og du’et tolkes eksistensielt og apostrofene som uttrykk for et moderne individs ensomhet og isolasjon. Det er vel tilfelle i ”En sjelden gang”.³⁹

Det eneste som ikke ugjenkallelig tilhører fortiden i ”En sjelden gang”, er det lysende akvariet – for akvariet lyser *alltid* – og det er som om dette lyset bidrar til ytterligere å formørke tekstens utsikter og betraktninger.

En formørket anskuelse

Tapserfaring og formørkelse er også sentrale motiv i Arthur Schopenhauers filosofi. I sitt hovedverk *Verden som vilje og forestilling* (1819) skildrer han det erkjennende subjektet som et lidende subjekt.⁴⁰

I Schopenhauers terminologi er verden slik den fremtrer for oss, vår *forestilling*. Men bak og gjennom forestillingen er mennesket slaver av *den blinde viljen*. Det erkjennende subjektet lider fordi det er dømt til å se objektene rundt seg i viljens utfoldelsestrang. Subjektets anskuelser er underlagt individuasjonsprinsippet og prinsippet for den tilstrekkelige grunn

³⁹ Marius Wulfsberg: ”Du er ikke. Om Tor Ulvens kortprosa”, Online, *Bøygen*, tilgjengelig: <<http://www.hf.uio.no/inl/boygen/ulven.html>> (23.01.2004).

⁴⁰ Min fremstilling av Schopenhauers filosofi her bygger, foruten egen lesning, også på Arnfinn Bø-Rygg: ”Innledning” i Arthur Schopenhauer: *Om det gode og det slette*, overs. Sverre Dahl, Oslo 1997, ss. i-xi, og i disse avsnittene også, og særlig, på Stenmark: *Op. cit.*

(former som tid, rom og kausalitet). Siden vi alltid betrakter tingenes hvor, hvorfor og hvortil, er vi avskåret fra øyeblikket, og erfarer dermed ”en formørket anskuelse” gjennom forestillingen. Vi erfarer en fenomenverden i stadig forandring – en *urolig* verden. Uten ro er sant velvære ikke mulig, skriver Schopenhauer, og ser subjektet som utlagt på et Ixions hjul:

Bekymringen for den alltid forlangende vilje [...] fyller og beveger stadig bevisstheten. Men uten ro, er sant velvære på ingen måte mulig. Slik ligger viljens subjekt alltid på Ixions hvirvlende hjul, den øser vann av Danalidenes sil og *er* den evig vansmekkende Tantalos.⁴¹

At subjektet er avskåret fra ro, og henvist til en kaotisk fenomenverden i stadig forandring, er også en sentral innsikt i Ulvens sene prosa. Mennesket kan aldri erfare roen i den stille meningsløsheten som steinene i ”Utstilling X” representerer. Bare naturen er meningsløs, og mennesket er ikke natur. I en senere ”utstilling”, nærmere bestemt teksten som avslutter *Stein og speil*, lever mennesket ved siden av stillheten, men ubønhørlig utenfor den:

”Utstilling LVII”
(stilleben)

Kullsyreboblene lever i knivbladet ved siden av glasset. Jeg spiser utenfor den stillheten.⁴²

Utenfor stillheten lever vi også utenfor erkjennelse av våre mulighetsvilkår i den nøytrale og stille meningsløsheten som finnes i steinene, i kullsyreboblene og i døden. Denne innsikten knytter an til både Schopenhauer og Blanchot: Vi er avskåret fra erkjennelsen av døden og dødens vilkår for vårt liv, og vi er avskåret fra anskuelsen av fenomenene *slik de er*, utenfor språket, utenfor vår bevissthet og utenfor prinsippet for den tilstrekkelige grunn.

I tekster som ”En sjelden gang” og de to ”utstillingene” fra *Stein og speil* ser vi at Ulven gang på gang finner det nødvendig å minne oss på dette faktum i vår tilværelse. Men når ”Utstilling

⁴¹ Arthur Schopenhauer: *Verden som vilje og forestilling*, red. Johan Fredrik Bjelke, overs. Helge Salemonsens, Oslo 2000, s. 155. Ixion ”var lapithenes konge og Zevs’ yndling. Han gjorde tilnærmelser til Hera og ble straffet etter sin død: i underverdenen ble han bundet til et evig roterende, flammende hjul.” (J. W. Fuchs: *Antikkleksikonet*, overs. Marthe Eliassen-De Kat, Oslo, 1999, s. 126)

⁴² Tor Ulven: *Stein og speil*, Oslo 1995, s. 142.

X” maner oss til å søke ”det som ingenting betyr” – her forstått som stillheten, meningsløsheten, mørket og døden – innebærer ikke dette et ønske om å gi avkall på bevisstheten. Løsningen for det erkjennende subjektet er ikke å dø, og dermed gi avkall på sin menneskelighet for å bli natur. For selv om stillheten finnes i steinene, finnes det ingen bevissthet som kan oppleve den. Og uten bevissthet er det heller ikke mulig å kjenne ro. Denne innsikten finner sitt uttrykk i et Emil Boyson-sitat, som Ulven satte som motto for den upubliserte diktsamlingen *Utgravde fløyter* fra 1985-1986: ”...Nei, det aldri stille. Det som lever inne i stillheten, det kjenner ikke ro.”⁴³ Det er derfor nødvendig å forsøke å finne en form for stillhet og ro *i og med* den menneskelige bevisstheten.

Muligheten i selvforglemmelse

For Schopenhauer går veien til ”den rene erkjennelse” – den som er uavhengig av viljen – gjennom *selvforglemmelse og den rene kontemplasjon*:

Når ytre anledning eller indre stemning imidlertid plutselig hever oss ut av viljens uendelige strøm og frigjør erkjennelsen fra viljens slavetjeneste [...] når tingene altså betraktes rent objektivt, i fullstendig hengivelse, som ren og skjær forestilling og ikke som motiv, da har denne på viljens første vei alltid efterstrevde, men aldri oppnådde ro, endelig inntrådt. Og det med ett slag og av seg selv og vi er fullkomment lykkelige. [...] For i det øyeblikk er vi befridd fra viljens skjendige trang, og vi feirer sabbat efter tukthusarbeidet under viljen. Ixions hjul står stille...⁴⁴

Subjektet har en mulighet til å skue tingene rent objektivt ved å glemme seg selv i den rene kontemplative betraktningen av en gjenstand. I slike øyeblikk er vi *fri* fra den blinde viljens herredømme – og oppnår endelig en etterlengtet følelse av ro, glede og tilfredshet. Schopenhauer ser blant annet billedkunsten som en mulighet til å nå en slik viljeløs erkjennelse, og trekker frem de nederlandske stilleben-kunstnerne:

Indre stemning, overvekt av erkjennelse i forhold til vilje, kan i enhver omgivelse fremkalle denne tilstand. Det viser disse fortreffelige nederlandske malerne oss, som kunne innrette denne objektive anskuelse på de mest ubetydelige gjenstander og i sine *stilleben* etterlate varige minnesmerker over sin objektivitet og åndsro. Den estetiske betrakter kan ikke se dem uten rørelse, eftersom de levendegjør

⁴³ Se register i Ulven: *Samlede dikt, op. cit.*, s. 505. I *Utgravde fløyter* finner man for øvrig et utkast til

”Utstilling X”, se: ”Stien går over flate steinrygger”: *Ibid.*, s. 423.

⁴⁴ Schopenhauer: *Op. cit.*, s. 155. Se også Stenmark: *Op. cit.*

kunstnerens viljesfrie sinnstilstand, som kreves for så objektivt å kunne anskue og oppmerksomt betrakte disse ubetydelige ting, og for med så stor besinnelse å kunne gjenskape denne anskuelse...⁴⁵

I sin lesning av Ulvens roman *Avløsning* (Gyldendal 1993), peker Asbjørn Stenmark på vektleggingen av billedkunst og *ekfrase* i Ulvens forfatterskap. Stenmark finner en rekke ekfraser i *Avløsning*, men disse er ikke preget av statisk væren. Snarere opplever Stenmark at det er *umuligheten* av å fryse øyeblikket som blir demonstrert i *Avløsning*: ”Ixions hjul stanser [...] ikke i *Avløsning*. Det er heller som om det får noen ekstra omdreininger, roterer rundt i en enda større fart, akselererer mot en enda større hastighet.”⁴⁶

Av historiene jeg skal analysere over de fire neste kapitlene er det bare ”Jeg sover” som eksplisitt knytter an til et verk fra billedkunsten, nemlig Edvard Hoppers *Nighthawks*. Derimot finnes det en rekke ekfraser i betydningen detaljbeskrivelser i historiene. Gir detaljbeskrivelsene i historiene fra *Vente og ikke se* en mulighet til å fryse øyeblikket – eller demonstrerer de øyeblikkets umulighet, slik ekfrasene i *Avløsning* gjør ifølge Stenmark?

Å gjøre stenen til sten

Jeg har allerede nevnt at historiene formidles i en form som kompliserer innholdet. For Viktor B. Sjklovskij er det nettopp i den kompliserende formen at kunstens enestående mulighet ligger:

[N]ettopp for [...] igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. [...] Kunstens virkemiddel er ’underliggjøringens 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.⁴⁷

Formen på de fire tekstene i *Vente og ikke se* er kjennetegnet ved at leseren ”ser” gjennom fortellerens øyne. Og vi ser til enhver tid bare det fortelleren velger å fremstille for oss.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Stenmark: *Op. cit.* s. 172.

⁴⁷ Viktor B. Sjklovskij: ”Kunsten som grep”, i Kittang *et. al.* (red.): *Moderne litteraturteori – En antologi*, Oslo 1991, s. 16.

Fortelleteknikken kan sammenlignes med et kamera som zoomer ut. I begynnelsen råder det rett og slett full forvirring med hensyn til hva som er tekstens hvem/hva/hvor.

Gjenstandene som beskrives i de ulike historiene, sees – som jeg skal vise i løpet av de neste kapitlene – gjerne som forsvinnende, som om de allerede er i prosess mot noe annet. Slik kunne vi si at det er umuligheten av å fryse øyeblikket som demonstreres også her. Men beskrivelsene av gjenstandene er i historiene fra *Vente og ikke se* fremstilt i en form som *bremser* forståelsen hos leseren. En beskrivelse kan gå over flere sider før leseren forstår hvilken gjenstand det dreier seg om. Siden leseren gjerne ikke vet *hvilken* gjenstand som omtales, er det som om selve beskrivelsen og betraktningen kommer i fokus fremfor gjenstanden som beskrives. Vi er ikke i stand til å betrakte gjenstandens hvor, hvorfor og hvortil – og dette gir beskrivelsen en annen dimensjon for leseren: det resulterer i en *persepsjonsforlenging*. Med Sjklovskij kan vi si at vi er vitne til: ”tingenes befrielse fra persepsjonens automatisme”.⁴⁸

En slik erfaring kan i siste instans vise seg å ha potensiale i retning av den type kontemplative betraktning som Schopenhauer søker i den rene erkjennelse. I persepsjonsforlengingen ligger også distansens mulighet. Og *distanse* skal etter hvert vise seg å bli helt avgjørende i forhold til innsiktene som de bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene har manet oss til å åpne øynene for.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 17.

Kapittel 2

”Jeg sover” - ”Det trivielle er det uforklarlige”

triviell, se *alminnelig, banal, dagligdags, ensformig, forslitt, kjedelig, platt, prosaisk, trist, åndløs*.⁴⁹

uforklarlig, se *gåtefull, mystisk, uforståelig, underlig*.⁵⁰

”Jeg liker å sitte sånn i mørket og se uten å bli sett.”⁵¹ Hvilken ideell start er ikke dette for en leser som ønsker å utlegge distansens mulighet og betydningen av den kontemplative betraktning i Ulvens tekster? Men så enkelt skal det ikke bli. De etterfølgende setningene problematiserer øyeblikkelig påstanden, for så å rive den ned: ”Men ikke når jeg ikke får sove. Jeg avskyr å ikke få sove. Altså avskyr jeg å sitte sånn i mørket og se uten å bli sett.”⁵²

Fire personer på en kafé om natten: en enslig, fetladen mann, et ungt par og en servitør. En gammel kvinne som betrakter dem fra vinduet i en leilighet på motsatt side av gaten. Altså fem personer i alt. Dette er utgangspunktet for historien som åpner *Vente og ikke se*: ”Jeg sover”.

Det sparsomme, ytre handlingsforløpet utspiller seg mellom kl. 03.10 og 03.25.⁵³ Det røkes et par sigaretter, det drikkes kaffe og servitøren rydder. Alle, absolutt alle, er misfornøyde med tingenes tilstand. Her er ytterst lite direkte tale, ingen dialog, og nesten ingen bevegelse. Ergo ingen handling? Jo, men den foregår i all hovedsak i de ulike personenes tanker.”[H]vorfor

⁴⁹ Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 241.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 247.

⁵¹ Ulven: *Vente og ikke se*, *op. cit.*, s. 5.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Vi vet dette fordi servitøren ser på klokken i begynnelsen av teksten, og den gamle kvinnen gjør det samme mot slutten. Se *Ibid.*, s. 9 og s. 20.

foregår det meste bare i tankene?”⁵⁴ spør den unge kvinnen seg selv – i tankene. Og den gamle kvinnen bemerker: ”Pussig nok kan ikke engang de som sitter ved siden av hverandre der nede høre hverandres tanker. Bare sine egne.”⁵⁵ Det er bare *leseren* som har tilgang til alle tankene, som eneste privilegerte tilskuer til dette replikkløse scenarioet.

Fremstillingen ligner den Ulven benytter i sin roman *Avløsning*:⁵⁶ Gjennom sidestilling av indre monologer får vi i alt fem subjektive versjoner av det som skjer (eller, i dette tilfellet, *ikke* skjer) . ”Jeg sover” skiller seg imidlertid fra *Avløsning* ved at de tenkende subjektene befinner seg på samme sted, og dermed har anledning både til å observere hverandre og til å kommentere hverandre i tankene.

De fem bevissthetene gjengis ved hjelp av to fortellerinstanser. En aural forteller knytter vekselvis an til de fire på kafeen. Den gamle kvinnen som betrakter dem, er utlagt som en navnløs, personal jeg-forteller. Diskursen veksler ”demokratisk” mellom de fem. Vi får først presentert et kort avsnitt der jeg-fortelleren har ordet. Deretter overtar den autorale fortelleren med en skildring av den unge kvinnen. Ved neste avsnitt knytter den autorale fortelleren an til servitøren, i det påfølgende avsnittet til den unge mannen, og så videre. Dette medfører at det narrative rommet ikke fremstår i klarhet for leseren før det har gått flere sider. Komposisjonen bidrar dessuten til å forlenge tidsopplevelsen av hendelsesforløpet, slik at man har følelsen av at handlingen utspiller seg over et atskillig lengre tidsrom enn det som faktisk er tilfelle.

De problematiske aspektene ved tilværelsen som ble utlagt i forrige kapittel, er her intensivert til det nesten pinefulle: Blikkets og språkets avmakt blir tydelig demonstrert. Den problematiske distansen mellom personene, spesielt dem som er ment å stå hverandre nær, er

⁵⁴ *Ibid.*, s. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 20.

⁵⁶ Tor Ulven: *Avløsning*. Roman, Oslo 1993.

fremtredende. Feiltolkninger og meningsløshet råder. Fra analysen av ”En sjelden gang” kjenner vi igjen lyset i mørket som ikke nødvendigvis innebærer noe positivt, og den søvnløse natten, som ikke er *ren* natt. Denne gang kommer imidlertid ikke lyset fra et akvarium, men fra en kafé, og det er ikke fiskenes rastløse svømming, men de ulike personenes rastløse tanker vi er vitne til.

Historien som åpner *Vente og ikke se* er også den historien i min oppgave som sterkest synes å insistere på at distanse og betraktning *ikke* innebærer noen mulighet for erkjennelse og innsikt i særlig grad. Her finnes ingen mulighet, bare motvilje. Det hele fremstår formelig i et ubehagelig lys, lik det grelle, upersonlige lyset som skinner fra kafeen på maleriet som ”Jeg sover” er grunnlagt på: Edward Hoppers *Nighthawks*.⁵⁷

”Det trivielle er det uforklarlige”

Fire personer på en kafé om natten. En enslig, fetladen mann, et ungt par og en servitør. Dette er altså ikke bare utgangspunkt for ”Jeg sover”, men også for *Nighthawks*, Edward Hoppers store maleri fra 1942. I en kommentar til ”Jeg sover” påpeker Janike Kampevold Larsen riktignok at forholdet mellom tekst og bilde i dette tilfellet ikke er ekfrase, men ”en fortolkende beskrivelse [...] Tor Ulven dikter over [...] bildet”.⁵⁸ Også Morten Moi beskriver forholdet mellom *Nighthawks* og ”Jeg sover” som noe mer enn ekfrase: ”*Nighthawks* [blir ikke] gjengitt, men snarere [...] *livgitt*”.⁵⁹

Men om Ulven gir liv til *Nighthawks* i ”Jeg sover”, er det en *indre* livgiving vi er vitne til.

Nærmere bestemt gir historien de avbildede personene et tankeunivers. Og på tross av at

⁵⁷ Hopper, Edward (1882-1967): *Nighthawks*, 1942, olje på lerret, 84,2 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection.

⁵⁸ Kampevold Larsen: ”Mørket i boken”, i *op. cit.* s. 485.

⁵⁹ Moi: ”Tor Ulven – fyldig forfatterskapsomtale”, Online, Gyldendal, tilgjengelig:

<<http://www.gyldendal.no/Search/appurtenantDocument.asp?appDOC=20449&ID.Publish>> (19.05.2004).

teksten overskrider ekfrasen, blant annet ved å skrive tanker inn i de avbildede personene, gir ”Jeg sover” likevel leseren en sterk fornemmelse av ytre statisk væren. Et godt eksempel på dette er den autorale fortellerens skildring av den unge kvinnen på tekstens første side: Her skildrer fortelleren kvinnen, som holder en sigarett, sett utenfra. Det er ikke hennes utseende som beskrives, men hennes fremtreden:

Hun har sluttet å patte på sigaretten, hun holder den bare loddrett fremfor seg og stirrer åndsfraværende på den blå røyken, som svømmer ut av gloen og snor seg möbiusbåndaktig etter tilfeldige luftstrømmer, før den oppløses i ubestemmelig dis. Det virker som om det er likegyldig for henne om asken faller eller ikke, likegyldig om tobakken brenner opp mellom fingrene på henne eller ikke, som var hun en utstillingsdukke noen hadde utstyrt med en sigarett.⁶⁰

Det sparsomme bevegelsesnivået som antydes i dette sitatet, videreføres og befestes ved at ”Jeg sover” i all hovedsak ikke bare formidles gjennom – men rent faktisk *er* de ulike personenes tanker. Som lesere forstår vi at personene forblir på samme sted under hele handlingsforløpet og nesten ikke beveger seg. Bevegelsene som er referert i teksten, er utelukkende trivielle (servitøren som tørker av benken, den enslige mannen som rører i kaffen med en skje) og de er bare egnet til å forsterke det statiske inntrykket. Når graden av bevegelse øker (når kafégjestene forlater kafeen), er teksten slutt. Slik lykkes ”Jeg sover”, som altså ikke er en ren ekfrase, i å formidle den opplevelsen som ifølge Murray Krieger er ekfrasens egentlige hensikt: ”å føre leseren av verbal kunst [...] nærmere den opplevelsen av *statisk væren* som billedkunsten kan gi”.⁶¹

I 1992 publiserte Ulven essayet ”Det virkelig ubegripelige”,⁶² der han reflekterer over Hoppers malerier generelt og *Nighthawks* spesielt. Her skisserer Ulven flere mulige handlingsscenarioer til *Nighthawks*, hvor det siste, og ifølge Ulven det mest banale,⁶³ også er en skisse til ”Jeg sover”:

⁶⁰ Ulven: *Vente og ikke se*, *op. cit.*, s. 5.

⁶¹ Se ”ekfrase”, i Jakob Lothe *et. al.*: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997, ss. 56-57, min uth.

⁶² Tor Ulven: *Essays*, *op. cit.*, ss. 137-145.

⁶³ Jf. *Ibid.*, s. 138.

Den tykke er bare en ensom, aldrende og noe beruset mann, som det ukjente paret aldri har sett for sine øyne før, og aldri vil gjense. Det skvetne blikket hans fanger glimtvis inn den unge kvinnen, og han ser at hun er vakker, og han vet at han aldri mer vil få en slik kvinne, han vil ikke engang finne en kvinne på sin egen alder å gifte seg med, han vil dø ensom, og han sitter der og misunner den andre mannen, den unge med den vakre kjæresten (eller hustruen), han misunner deres felles lykke, i sitt stille og lett forfyllede sinn maler han en selvmedlidende og sentimental glorie av lykke rundt paret. Hva han imidlertid ikke oppfatter, er at stemningen mellom de to er meget spent. Når de om litt forlater lokalet og drar hjem, er det for å fortsette den bitre krangelen som de bare har tatt en pause i. Etter at de to har gått blir den fete mannen sittende i noen minutter før han betaler, reiser seg og går tilbake til det billige pensjonatværelset. Der skyter han seg gjennom hodet.⁶⁴

Ulven fremholder likevel at det i realiteten er fåfengt å spinne historier over *Nighthawks*, for ”[...] maleriet er virkelig gåtefullt. Men mysteriet vil aldri kunne løses slik (den litterære) etterforskeren oppklarer en sak. Bildet er mer som et svar ikke noe spørsmål passer til.”⁶⁵ Til tross for at *Nighthawks* ved første øyekast har det Ulven kaller ”en triviell dâm” over seg,⁶⁶ er maleriet i siste instans uforklarlig. Ethvert forklaringsalternativ, fra det mest spektakulære til det mest trivielle, passer like godt – eller like dårlig. Ingen historie vil noen gang lykkes i å få maleriet i tale. Videre påpeker Ulven at personene på bildet liksom ”[...] utfordrer trangen til forklaring og sammenheng [...] Spørsmålet forskyver seg umerkelig fra *hvorfor befinner de seg der?* til *hvordan befinner de seg der?*”⁶⁷

På samme måte forskyver essayets spørsmål om *Nighthawks* seg fra maleriets handling til dets fravær av handling. Dette leder til en konklusjon som gjentas opptil flere ganger, og i forskjellige kontekster, i Ulvens tekster – både i den skjønnlitterære prosaen og i sakprosaen:

Betrakterens trang til å fabulere frem detektivhistorier savner ikke grunnlag i maleriet, for det forteller ikke om noe som har hendt, men snarere om noe som kan komme til å hende [...] Men mest av alt forteller bildet om noe som ikke hender. Ingenting hender. Mer enn mange andre malerier er dette stumt. Det viser oss noe, eller noen, som burde fortelle oss noe, men nekter å gjøre det. [...] *Nighthawks* eier ingen hemmelighet. Bildet viser det som er å vise, noe mer finnes ikke. *Det trivielle er det uforklarlige.*⁶⁸

⁶⁴ *Ibid.*, s. 139.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, s. 143.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 145, min uth. Vi skal senere se at denne formuleringen dukker opp i en litt annen form i “Havet”.

Når Ulven, nærmest på tross av innsiktene i essayet, allikevel overfører *Nighthawks* til det litterære lerret, velger han altså essayets mest banale subjett som basis. Bare dette er egnet til å fortelle ”både en historie og en ikke-historie på samme tid”,⁶⁹ der ”ingenting hender”, og ”det trivielle er det uforklarlige”.⁷⁰

Det trivielle og det uforklarlige er normalt språklige motsetninger. Trivielle fenomen kjennetegnes ved å være så åpenbare at man ikke en gang trenger forsøke å forstå, enn si forklare dem. I ”Jeg sover” er det for eksempel sigaretter, sukkerbiter og kaffe som har denne funksjonen. Motsatt er det uforklarlige noe man ikke kan forstå, men som man likevel kan ha et sterkt behov for å forstå. For eksempel hvorfor to personer som en gang sto hverandre nær, senere kan oppleve at det har åpnet seg en avgrunn mellom dem, slik tilfellet er for det unge paret i denne historien. Når Ulven i det ovenstående sitatet *sides stiller* det trivielle og det uforklarlige, fremholder han at det ikke er noen egentlig motsetning; at de trivielle fenomenene slett ikke er så banalt forståelige som vi tror.

Idet personene på kafeen i ”Jeg sover” fortaper seg i de trivielle fenomenene som omgir dem, blir de var at disse er i oppløsning, og at denne oppløsningen, hvor triviell den enn er, ikke har noen mulighet til å reverseres:

Hvis han nå begynner å røre den andre veien, *mot* klokken istedenfor *med* den, slik han gjør, så vil ikke sukkeret derfor begynne å fortette seg igjen, det vil ikke bli skyer av krystaller, ikke klase seg sammen til klumper, klumpene vil ikke føye seg sammen til en sukkerbit, som kaffen vil trekke seg tilbake fra, slik at han kan fiske den opp, like hvit og hel som da han slapp den ned i koppen.⁷¹

Oppløsningen kan observeres. Oppløsningens revers hører derimot til det man aldri får se.

Når noen har glemt igjen en hel en liggende tvers over det sirkulære rustfrie stålet: en negativ sigarett av gråhvit aske, brutt ved kanten, og filteret skrått ned [...] en selvdød sigarett, helt urøykt og likevel borte for alltid. Det motsatte, at asken, langsomt fra filteret og utover, forvandler seg til papir og tobakk mens røyken stiger, og gloen til slutt slukner ytterst når sigaretten er hel og ny igjen, det får ingen se, tenker han.⁷²

⁶⁹ Ulven: *Essays, op. cit.*, s. 143.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 145.

⁷¹ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 20.

⁷² *Ibid.*, s. 6.

Når noe løser seg opp og forsvinner, er det tapt. Det gjelder for sigaretten og sukkerbiten, men også for personene på kafeen: det unge paret går mot en oppløsningsfase. Deres en gang så levende illusjoner om den andre har for lengst gått i oppløsning. Slik sidestilles det trivielle og det uforklarlige i ”Jeg sover”.

Konflikter

Om ”Jeg sover” er fattig på hendelser, er den rik på konflikter. Det unge paret er nærmest fiendtlig innstilt i forhold til hverandre. I tankene uttrykker begge ergrelse og skuffelse i forhold til den andre. Han ergrer seg for eksempel over hennes hang til metafysikk:

Og bestandig, tenker han, denne halsløse oversymboliseringen av alt, selv de mest banale gjenstander og kjensgjerninger, hun gyter ustoppelig, klaser av ord uten livets rett, fantasifostre som kreperer ynkelig av tørke i dagens lys [...]⁷³

Hun på sin side plages av hans mekaniske tankegang:

Det foregår ingenting, tenker hun, i hans tanker, ingenting annet enn det på forhånd utpenslede og inngrodde, det på forhånd innstuderte og utregnede, hans måte å tenke på er den helt mekaniske, tenker hun [...]⁷⁴

Denne gjensidige ergrelsen skildres i så sinnrikt utpenslede bilder at leseren aner hvordan de to i lang tid må ha følt en nærmest grenseløs uvilje overfor hverandre. For leseren fremstår konflikten mellom de to som uløselig. For den ensomme, aldrende mannen (”[Å] si, tenkte han, at han var alene, var for svakt, han var ensom, han satt der ensom, i motsetning til det pene unge paret[...]”⁷⁵) på motsatt side av bardisken – som fullstendig feiltolker stemningen mellom dem – er de imidlertid en påminnelse om en lykke som aldri har kommet ham til del og som heller aldri vil bli det. Kvinnen er for ham en påminnelse om at han aldri kommer til å få en slik kvinne, enn si en kvinne i det hele tatt, igjen. Med dette som utgangspunkt, ledes han til å gjøre opp nådeløs status over sitt eget mislykkede liv:

⁷³ *Ibid.*, s. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 13.

Når man [...] som han selv, er halvgammel, eller litt mer enn halvgammel, og stygg, og kjedelig, og sjarmløs, og bare besitter en middels intelligens (antar han), og er pengelens, maktesløs og fullstendig ukjent for offentligheten så er utsiktene (i det hele tatt) mer enn dårlige.⁷⁶

Dette får tragiske konsekvenser, idet den ensomme kommer til at den eneste fornuftige løsningen vil være å ta sitt eget liv:

Ja [...] Merkelig at han aldri har tenkt på det, tenker han. Som om det som i en nødssituasjon skulle være et forsvar mot andre, ikke kunne vendes mot ham selv.⁷⁷

For leseren blir det dramatisk ironi av dette. For den enslige mannen kommer til denne dramatiske og tragiske konklusjonen (basert på en fatal feiltolkning), i samme stund som paret som fremkalte reaksjonen reflekterer over sine egne fatale feiltolkninger: De har tidligere sett hverandre som løfterike, men mener nå å ha demaskert hverandre som tomme skall uten hemmeligheter.

Samtidig som personene i ”Jeg sover” mener å ha gjennomskuet enten hverandre eller (som den ensomme mannen) seg selv, vet leseren, gjennom sin enestående tilgang til alle bevissthetene, at ingen av personene i ”Jeg sover” er i nærheten av å gjennomskue noen. For å gjennomskue må man *se*, og ingen av personene i ”Jeg sover” *ser* hverandre.

Som en videreføring av avløsningstematikken, fabulerer de ulike mennene på kafeen om å bytte plass, *avløse* hverandre så å si. Dette kan leses i forlengelsen av den gjengse utilfredsheten som teksten er preget av. Både kelneren og den aldrende mannen ser seg selv på den unge mannens plass. Den unge mannen tenker at han gjerne kunne ha vært servitøren. Tanken på å være en annen er for øvrig et av få alternativ til løsning på den utilfredse situasjonen de ulike mennene befinner seg i. ”Jeg sover” er ellers en tekst der det håpløse i den enkeltes situasjon liksom er dobbelt understreket ved at det finnes få utsikter til bedring.

⁷⁶ *Ibid.*, ss. 18-19.

⁷⁷ *Ibid.*

Og selv ønsket om å være en annen må til slutt forkastes, siden dét i en viss forstand ville bety å dø:

Men er det egentlig dét han vil? tenker han, altså virkelig *være* den andre mannen? For da måtte han jo først miste seg selv, altså ikke ha noen som helst fornemmelse av å være den han nå er, og da, resonnerer han, ville han jo på sett og vis være så godt som død [...] og han vil ikke dø (som den han er), så svaret på spørsmålet [...] er, ved nærmere og forbauset ettertanke, Nei.⁷⁸

Avmakt: Blikk og språk

Den gjennomgående feiltolkningen i ”Jeg sover” kan leses som en demonstrasjon på blikkets avmakt. De ulike personene i teksten har bare kontakt med hverandre via blikket. Kafégjestene klarer slett ikke å tolke hverandre på dette grunnlaget, siden disse synsinntrykkene passerer gjennom et subjektivt fortolkende filter. Blikket er aldri nøytralt. Blikket er alltid subjektivt fortolkende. En objektiv betraktning er umulig, synes teksten å vise oss.

Den unge mannen tolker for eksempel kvinnens taushet som tegn på et nært forestående sammenbrudd, på bakgrunn av at lignende situasjoner har oppstått tidligere. Leseren har imidlertid anledning til å betrakte hans antagelser i lys av at de er feilaktige: kvinnen er ikke på randen av et sammenbrudd. Hun sier seg tvert imot fornøyd med å besvare hans taushet med taushet. Virkeligheten kan altså være en annen enn den ser ut til å være, men de ulike personene har ikke anledning til å oppfatte dette med det blotte øyet. Blikket strekker rett og slett ikke til.

Heller ikke språket strekker til. Personene har gjennomgående problemer med å sette riktige ord på sin tilstand og sin misnøye. Det finnes knapt et utsagn i hele teksten som ikke blir tilbakekalt, modifisert eller erstattet med et alternativ. De ulike personene er endeløst

⁷⁸ *Ibid.*, s. 16.

selvkorrigerende, og de tenker i detaljerte språklige bilder. Dette forsterker den utilfredsstillende stemningen. Bildene er utbyttbare, og det er ingen av dem som riktig duger til å beskrive tingene slik de virkelig er. Det er påfallende hvor mange av tankerekkeene som ender i null, eller langt fra utgangspunktet.

Språket strekker ikke til på handlingsplan, men teksten *strekker språket*. De mange og lange beskrivelsene, assosiasjonene og omskrivingene som må til for å uttrykke en tanke eller sinnsstemning, går i retning av overproduksjon, og bremser tempoet i lesningen. En anmelder fra 1994 ga i den forbindelse følgende kommentar til tekstene fra *Vente og ikke se*:

Vanskelighetsgraden tvinger en til å nedsette lesetempoet til det krabbende, slik at en får tid til å følge tekstens temporale buktninger, dens assosiasjoner, digresjoner, rettelser og presiseringer som fyller formene med metaforer og ukjente tankeobjekter og skaper noe typisk ulvensk. [...] Ulvens presise språk, hans hang til glemte ord [...] knytter ham til modernismens nødvendig-naive tro på språket, bare det blir presist nok, blir det sant.⁷⁹

Dette er en treffende beskrivelse av leserens opplevelse i møtet med tekstene i *Vente og ikke se*. Men det er neppe *forfatteren* som har en nødvendig-naiv tro på at språket, bare det blir presist nok, blir ”sant” i dette tilfellet. Det er derimot personene i de ulike tekstene som ser ut til å mene dette. En tekst som ”Jeg sover” viser imidlertid, gjennom den detaljerte oppstillingen av personenes forsøk på å finne et dekkende språklig uttrykk, hvordan disse forsøkene med nødvendighet ender i en serie utbyttbare alternativer, som passer like godt – eller like dårlig – til den aktuelle situasjonen.

Jeg-fortelleren

Den virkelige overskridelsen i forhold til *Nighthawks* ligger i at Ulven dikter inn en skikkelse *i tillegg til* de fire på kafeen, nemlig kvinnen som betrakter dem, historiens jeg-forteller. Denne innskrivningen er imidlertid ikke en bevegelse *ut* av Hoppers bilde, men snarere *inn* i

⁷⁹ Bjørn Aagenæs: Anmeldelse av *Vente og ikke se* (uten tittel), i *Vinduet* nr. 4 1994, ss. 54-55.

det: Inn i de mørke vinduene i huset bak kafeen, nærmere bestemt vinduene over den tomme forretningen. I ett av disse mørke vinduene, over papirlappen som er klistret på det ene butikkvinduet, kan man til og med skimte konturene av noe eller noen, umulig å si hva eller hvem.

Fra disse skyggene rapporterer jeg-fortelleren fra det som vel med rette kan kalles en mislykket natt. Hennes livstrette og desillusjonerte holdning til livets store og små prøvelser, er ispedd atskillige doser sarkasme. Kvinnen observerer de fire på kafeen av den ene grunn at hun ikke får sove, og leter etter atspredelse i søvnløsheten. Hun kan ikke skru på lyset, høre på radio eller lese, siden det såkalte ”utysket” – en slektning av kvinnen – sover i rommet ved siden av, og for all del ikke må vekkes. Det er dessuten tvilsomt om disse atspredelsene ville være særlig underholdende når alt kom til alt, siden jeg-fortelleren generelt oppfatter verden som plagsom støy.

Hvis jeg bare kunne skru på radioen [...] Men jeg liker ikke å høre på radio i alle fall. Som oftest er det stygg musikk. Og så alt snakket. Enkelte stemmer kan riktignok være pene, ihvertfall så lenge man ikke hører etter hva de sier. I nødens stund er det selskap i en pen stemme som skravler og skravler fjollete. Særlig når man kan kverke den med vridning av en knott.⁸⁰

Så vel radio og lesning som ”den evinnelige summingen av ens egne tanker”⁸¹ tretter, kjeder og plager fortelleren. Den eneste muligheten til å slippe fri, er gjennom den drømmeløse søvnen, og jeg-fortelleren lengter etter dette søvnens frikvarter fra eksistensen.

Man kunne kanskje tenke seg at den gamle kvinnen i kraft av sitt overblikk, kanskje også sin høye alder, var i stand til å formulere noen vektige innsikter om de fire på kafeen. Men jeg-fortelleren i ”Jeg sover” har slett ingen slik innsikt, det ser ikke engang ut til at hun søker noen form for erkjennelse i menneskelige grunnvilkår med basis i de tre på kafeen. For den

⁸⁰ Ulven: *Vente og ikke se*, *op. cit.*, s. 7.

⁸¹ *Ibid.*, s. 20.

gamle kvinnen later det til at de fleste av livets innsikter allerede er nådd, og de var alle negative. Hennes videre utsikter er også gitt: å avløse det enda eldre ”utysket”.⁸²

Nå gjelder det å korte ned den ventetiden som er igjen, helst med søvn, til nød med mer aktive former for underholdning. Når det gjelder personene på kafeen, er underholdningspotensialet dessverre lite: “[...] det er ikke mye underholdning å gjøre ut av de tre krekene som sitter der nede i kafeen”.⁸³

Den hendelsesløse historien

I narrativ teori viser ”historie” som kjent til ”de fortalte hendelsene og konfliktene i fiksjonsprosa, løftet ut av diskursen og ordnet kronologisk sammen med personene som inngår i handlingen”.⁸⁴ På dette grunnlaget fremstår ”Jeg sover” ved første øyekast nærmest som en ikke-historie. En sparsom ytre handling er riktignok ikke noe nytt i Ulvens forfatterskap. Det spesielle med ”Jeg sover” er at den, gjennom de ulike personene, eksplisitt nærmest *insisterer* på sitt eget fravær av handling: ”[D]er nede hender det som vanlig ingenting.”⁸⁵ Men ved nærmere ettersyn ser vi at det ”ingenting” ”Jeg sover” setter i scene på handlingsplan, kun er et illusorisk ”ingenting”.

Gjennom å skape en historie som tar bort det vi vanligvis forstår som ”handling”, viser Ulven i ”Jeg sover” hvordan det alltid er en form for *handling* så lenge den menneskelige bevisstheten er involvert. Gjengivelsene av de ulike bevissthetene illustrerer hvor mye tankevirksomhet og ”handling” som foregår mellom mennesker, selv når ingen sier et ord.

⁸² ”Utysket er enda eldre enn meg. Snart blir jeg selv et utyske for en annen, sannsynligvis. Det er arvelig” (*Ibid.*, s. 15).

⁸³ *Ibid.*, s. 11.

⁸⁴ Se ”Historie”, i Jakob Lothe *et al.*: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997, s. 100.

⁸⁵ Ulven: *Op. cit.*, s. 11.

Videre demonstrerer teksten hvor støyende mellommenneskelig stillhet kan bli. Stillheten på kafeen er ingen ren stillhet: Det er en talende stillhet, som primært bærer bud om skuffelse. Det er videre en stillhet som truer med å bryte sammen, slik asken fra kvinnens sigarett truer med å brekke over. Stillhet er for øvrig ofte positivt ladet i Ulvens forfatterskap – men ikke her. Her er stillheten truende og trykkende. Den unge kvinnen karakteriserer til og med sin partners stillhet som ”vanndråpetortur”,⁸⁶ og denne dryppende, fallende tausheten har et truende drag ved seg, noe ikke minst de andre henvisningene til fall i teksten (giljotinens fall, askens fall) medvirker til.

Dette skaper en fortettet stemning, og som leser og privilegert tilskuer får man etter hvert følelsen av at teksten er en tikkende bombe, som kan gå i luften når som helst. Fraværet av handling fremstår med ett som et ”stille før stormen”, som om det lades opp til et vanvittig utbrudd. Men dette utbruddet kommer aldri. Den spente stemningen i ”Jeg sover” stiger ikke til noe klimaks. Den bare vedvarer.

Til slutt brytes imidlertid jeg-fortellerens betraktninger av et spørsmål, som kan sies å oppsummere grunnstemningen i teksten: ”Hvor lenge holder jeg ut dette her?”⁸⁷ Og i det siste avsnittet kommer følgende passasje:

Man får ta hvert sekund som det kommer. Og for all del ikke telle dem. Men vi når et punkt hvor vi tror vi ikke holder ut lenger, ikke en uke, ikke en dag, ikke en time, ikke et minutt, ikke et sekund lenger, men vi sier til oss selv Bare et sekund, et minutt, en time, en dag, en uke til, så er det slutt, så gir vi oss over, men det er aldri slutt, vi gir oss ikke over, vi holder ut, ikke bare i uker, men i måneder og år og tiår, vi tåler altfor mye, vi holder ut altfor lenge, det er ulykken.⁸⁸

På kafeen reiser den unge mannen seg og går, og kvinnen følger etter ham. Den enslige mannen går også, og kafeen er tom, bortsett fra kelneren. Ingenting har skjedd. Så smeller det. Men dette smellet fører ikke til noen endring på noe som helst vis. Historien får i stedet en

⁸⁶ *Ibid.*, s. 8.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 20.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 22.

slags ”happy end”, idet jeg-fortelleren plutselig føler seg søvnig: ”Det må være et såkalt hverdagsmirakel”,⁸⁹ bemerker fortelleren, og erklærer idet det smeller at hun ikke lar seg forstyrre: ”Jeg sover.”⁹⁰ Men dette avsluttende utsagnet er selvfølgelig et umulig utsagn. Å hevde at man sover er som kjent bare mulig så lenge man *ikke* sover.

”En øy av lys i et omgivende mørke”

Om vi sammenstiller *Nighthawks* og ”Jeg sover” med ”En sjelden gang” og det lysende akvariet fra forrige kapittel, blir resultatet nesten overraskende interessant. Å si at den lysende kafeen i ”Jeg sover” kan fungere som et lysende akvarium, er riktignok på grensen til overtolkning. Men parallellen er der.

Aktiviteten i ”Jeg sover” er lydløs og hektisk, lik fiskenes aktivitet i ”En sjelden gang”. Lyset forstyrrer også her det fredelige mørket, og den freden som søvnen kunne ha gitt. Som i ”En sjelden gang” finnes det også i denne teksten et implisitt ønske om å kunne slå av sjelelyset for en stund, via søvnen. Men det er en søvnløs historie vi er vitne til, og tittelen der det hevdes at ”Jeg sover”, er og blir dermed en ironisk tittel.

Det lysende akvariet i ”En sjelden gang” står i et hjørne og kaster lys ut i mørke. Ikke et fredelig lys, men et rastløst lys som understreker hektisk aktivitet på tross av at omgivelsene har gått til ro. Kafeen på Hoppers bilde er plassert i hjørnet av maleriet, og den kaster lys ut i omgivelser som har gått til ro, noe ikke minst de mørke vinduene overfor kafeen er et tegn på. Ulvens egen skildring av lyset på Hoppers bilde viser med all mulig tydelighet at det ikke er det håpefulle ”lyset i mørket” det dreier seg om:

⁸⁹ *Ibid.*, s. 23.

⁹⁰ *Ibid.*

Kaféen i Hoppers bilde ligger som en øy av lys i et omgivende mørke, men lyset kommer ikke fra noe reddende fyrårn i intersubjektivitetens uværnsnatt, det er et pinefullt lys som avslører personenes fravær av fellesskap, kanskje tilogmed fravær av ønske om fellesskap, deres potensielle fiendtlighet.⁹¹

De store glassveggene som omgir kafeen, gjør det mulig å observere livet der inne utenfra. Men som maleriet betraktere har vi ingen mulighet til å komme inn. Vi har heller ingen mulighet til å få endelig visshet om hva maleriet forteller, for det forteller som kjent ingenting. ”*Nighthawks* eier ingen hemmelighet. Bildet viser det som er å vise, noe mer finnes ikke.”⁹² Nettopp derfor oppsøker vi *Nighthawks* og andre av Hoppers malerier fordi disse enkle, trivielle motivene utfordrer våre evner til fortolkning og forståelse overhodet.

Leserens mulighet

Hvor skal man plassere ”Jeg sover” i forhold til erkjennelsesproblematikken? Reflekterer personene i det hele tatt over muligheter og begrensninger i forhold til erkjennelse? Reflekteres det over synsinntrykkenes upålitelighet, eller at faktorer utenfor rekkevidde står mellom dem og den innsikten de søker? Nei – *og det er ulykken*. I ”Jeg sover” er erkjennelsesproblematikken et reelt problem, som blir desto mer slående siden ingen av de involverte konfronterer problemene – samtidig som problematikken fremstår med all mulig tydelighet for leseren.

Erfaringsproblematikken fra forrige kapittel er også her fremtredende. Mens det i ”Utstilling X” og ”En sjelden gang” hovedsakelig handlet om avstanden mellom menneske og natur, har det i ”Jeg sover” dreid seg om avstanden mellom mennesker. Denne avstanden er i denne teksten intensivert i den grad at det kan minne om en bevisstgjørende krisemaksimering. Når komposisjonen, gjennom sidestilling av indre monologer, forlenger tidsopplevelsen, forlenger den også insisteringen på ubehaget.

⁹¹ Ulven: *Essays, op. cit.*, s. 144.

⁹² *Ibid.*, s. 143.

På handlingsplan preges ”Jeg sover” av problematisk distanse, som ikke inngir større muligheter for erkjennelse. Personene har ingen mulighet til å oppnå innsikt i den problematikken de er en del av. Den ensomme mannen kommer riktignok til en erkjennelse, som resultat av å betrakte det unge paret. Men denne erkjennelsen bygger på en fatal feiltolkning, og utfallet er katastrofalt.

Det faktum at heller ikke jeg-fortelleren kan ha innsikt i det som foregår på kafeen, er treffende illustrert ved at det faktisk er innskrevet en aural forteller i teksten, og at de to fortellerinstansene er adskilt fra hverandre. Leserens distanse er imidlertid av en helt annen karakter. Det er en privilegert distanse, som gir muligheter der tekstens motiver fokuserer på begrensninger. Leseren er historiens ”distanserte betrakter” *par excellence*, og dette er naturligvis et paradoks: Den som er på utsiden, er den som har størst mulighet til innsikt. Men den gjennomgående feiltolkningen som har preget historien på motivplanet, kan også leses som en advarsel til leseren mot å trekke for hastige og skråsikre slutninger. Også leserens blick er subjektivt fortolkende, og teksten viser med all mulig tydelighet viktigheten av å være seg bevisst blickets begrensninger.

I ”Jeg sover” har vi sett en intensivering av de problematiske aspektene ved den menneskelige bevissthetens begrensninger, og hvordan dette er blitt ytterligere problematisk siden ingen av de involverte personene har vært i stand til å konfrontere problemene. I neste kapittel skal vi derimot ta for oss en tilsynelatende voldsom konfrontasjon av erkjennelsesproblematikken, og allerede tittelen på historien der dette skjer, sier mye om hva vi har i vente: ”Hysteriker”.

Kapittel 3

”Hysteriker” - ”Minnet om bildet av et ansikt”

hysteri, en, gr. nervesykdom som karakteriseres ved at sjelelige tilstander lett gir seg utslag i legemlige symptomer, f.eks. lammelser, kramper, smerter, følelsesløshet i forskjellige organer osv.; nervøs lidelse som kjennetegnes ved mangel på balanse.⁹³

hysterisk: ubehersket, nervøs, ubalansert, overspent.⁹⁴

Fortelleren – en mann – fremkaller fotografier i et mørkerom. Han får et panikkanfall, mister bevisstheten og våkner opp igjen. ”Hysteriker” virker ved første øyekast som en enkel nøtt å knekke. Anfallet har form av en dødsforestilling, som synes å strekke så langt som det er mulig å strekke en slik forestilling. Forestillingen om den kroppslige døden, om mørke og mørke bakenfor mørke igjen, blir videre hevdet å være noe fortelleren oppsøker ”omigjen og omigjen”.⁹⁵ Følger vi dette resonnementet, kan vi si at fortelleren i ”Hysteriker” ikke fyller ventetiden med trivialiteter, men med gjentatte angstanfall.

Erkjennelsesproblematikken blir dermed tilsynelatende konfrontert ved at fortelleren våger å gå helt inn i den. Godtar vi oppfatningen av Ulven som en ”ren dødsdikter, kun opptatt av tilværelsens meningsløshet”,⁹⁶ vil ”Hysteriker” kunne tjene som et ypperlig eksempel. Ønsker man å bruke historien på denne måten, vil man også gjenfortelle den slik det ble gjort innledningsvis. Men hvor tilfredsstillende er en slik gjenfortelling?

⁹³ Berulfsen og Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 151.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 30.

⁹⁶ Jf. Ole Karlsen: ”Innledning”, i *Steinens hvorfor er ditt hvorfor, op. cit.* s. 4. Denne formuleringen henter jeg fra Ole Karlsen, som i innledningen til den nevnte artikkelsamlingen viet Ulvens forfatterskap, velger å ordlegge seg på denne måten når han skal beskrive den tradisjonelle Ulven-resepsjonen. Karlsen gir imidlertid ingen referanser eller hentydninger til *hvem* i den tidlige Ulven-resepsjonen som skal ha hevdet dette. Når jeg benytter meg av denne formuleringen, er den derfor kun å regne som eksempel på et visst *inntrykk* av den tidlige Ulven-resepsjonen, muligens kan den også leses i sammenheng med f.eks. den nevnte presentasjonen av Ulven i *Store Norske leksikon*.

Den korte historien (bare syv sider) byr nemlig på en rekke utfordringer for leseren, og utfordringene ligger først og fremst i formen. For det første er avsnittsdelingen forvirrende:

Én setning blir tilsynelatende hengende i luften i slutten av hvert avsnitt. Setningen i det neste avsnittet begynner tilsynelatende midt i. Etter hvert forstår leseren at det dreier seg om én og samme setning, den har bare blitt klippet over på midten, så å si.⁹⁷ Den ulogiske avsnittsdelingen blir gjentatt så mange ganger at den etter hvert blir ”logisk”. Da brytes det etablerte mønstret av en implisitt ellipse, som virker desorienterende snarere enn oppklarende, idet historien går mot slutten.

Den innledende parentes: ”(På liksom).”⁹⁸ er dessuten kryptisk. Det virker underlig at en historie skal innledes med en parentes. Den erfarne Ulven-leser vet at viktige tematiske pekepinner har en tendens til å komme i form av parenteser, men umiddelbart vet hun ikke helt hvordan hun skal forstå dette ”på liksom” – som synes å frata historien dens autoritet før den i det hele tatt har rukket å begynne. Og blir det ikke dessuten lett suspekt når en forteller får et ukontrollert angstanfall – og samtidig er i stand til å skildre det så kontrollert, så stringent og med så mange treffende språklige bilder som i dette tilfellet? Blir ikke dette ytterligere forsterket ved at historien er fortalt i presens?

I behandlingen av erkjennelsesproblematikken i Ulvens sene prosa, er det like lett å avfeie ”Hysteriker” som å omfavne den. Men ingen av disse rene tilnærmingene yter historien rettferdighet. Allikevel synes det nødvendig å spørre: Representerer ”Hysteriker” en bevegelse *mot* erkjennelsens grense – eller *vekk* fra den?

⁹⁷ I sitatene fra ”Hysteriker” som gjengis i oppgaven, er linjedelingen i avsnittene identisk med Ulvens tekst.

⁹⁸ Ulven: *Op. cit.*, s. 24.

Problemet med gjenfortellingen av "Hysteriker" slik den ble gjort innledningsvis, er at en slik gjengivelse nesten utelukkende tar hensyn til diskursens "midte", og dermed står i fare for å gå glipp av både begynnelse og slutt. For å komme noen vei med "Hysteriker", er det imidlertid nødvendig å ta både begynnelsen og slutten, og ikke minst den forstyrrende formen, på alvor. Allerede her kan leseren kanskje ane at historiens eventuelle konfrontasjon med erkjennelsesproblematikken ikke nødvendigvis finner sted på handlingsplan. Kanskje ligger ikke inngangsporten til erkjennelsesproblematikken i dødsforestillingen alene, men i hvordan denne blir igangsatt og delvis problematisert av sin egen (kon)tekst?

Forsøk på adekvat handlingsreferat

En gjenfortelling av "Hysteriker", som søker å inkludere *hele* handlingsforløpet, vil for eksempel kunne se noenlunde slik ut: "Hysteriker" åpner med en parentes, "(På liksom).", og går deretter over til å beskrive en lysbryter. Etter hvert blir det klart at det dreier seg om en lysbryter på et fotografi som fortelleren, en navnløs, personal jeg-forteller, er i ferd med å fremkalle. Fotografiet viser en smilende kvinne, og signaliserer en intim atmosfære, som fortelleren er utenfor, men som han likevel fornemmer. Han reflekterer videre over den nesten absolutte avstanden mellom seg selv og den fotograferte kvinnen:

Den uvanen jeg har, når jeg fremkaller slike ting, å tenke at jeg aldri skal lære den fotograferte å kjenne, ikke

møte henne i det hele tatt [...] og at hvis det aldri skjer [...], kommer hun således til å eksistere i min bevissthet, ikke engang som minnet om et ansikt, men som *minnet om bildet av et ansikt* [...]⁹⁹

Denne innsikten følges opp av en refleksjon over fortellerens ensomhet og isolasjon i mørkerommet:

[...] hun, den fremmede kvinnen, er mitt eneste selskap. Selv de meterhøye trykkverkene står stille, og hallen er tom. Utenfor er solen i ferd med å gå ned. Dette er ting jeg regner med, men strengt tatt ikke kan vite, siden mørkeromsdøren av stål er stengt bak meg.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid.*, s. 25, min uth.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Omgivelsene er skildret på en måte som gjør at de fremstår like fjerne som kvinnen på fotografiet. Angstanfallet kommer like etterpå, idet fortelleren får en fornemmelse av at døren ikke lar seg åpne: ”[...] tilstrekkelig med tanken, tanken på at døren ikke lar seg åpne allikevel, for at mørket og trangheten skal legge seg på åndedrettet lik en svart, flossete damp”,¹⁰¹ og anfallet beskrives ved hjelp av en mengde språklige bilder og forestillinger. Denne sekvensen drar den andre med seg og dette, sammen med de fallende, ”dryppende” setningene i avsnittsdelingen, gjør at hele angstanfallet virkelig fremstår som et fall eller et ras:

[...] panikken fosser opp som fra en knust vannledning, nei, en stri børste av vann som er iskald innerst, men brennende ytterst, den børster meg, krafser mot tinningene, sprenger i hodet som når man holder pusten for lenge, lungene flatklemte, plastposer, nese og munn igjenklistret, nei, alt åpner seg, siden for fritt

fall, tvungent fall, vannrett fall [...] ¹⁰²

Bilder av død og mørke, tanken på å bli murt inne levende og aldri bli funnet, dominerer første del av anfallet. Mylderet av similer og sammenligninger forsterker inntrykket av angst. Forestillingen om død og mørke synes virkelig ved første øyekast å strekke seg langt:

[...] først mørket inne i veggkisten, siden dødens mørke inne i det første, og på det tidspunktet dette andre mørket, frigjørende, et enormt pusterom, større enn noen isklar høsthimmel med stjerner, torturens levende mørke drepes i det døde mørket, for alltid [...] ¹⁰³

Men forestillingen om mørket *brytes* med en velkjent ulvensk innsikt: ”Mørket inne i hodet allikevel ikke tomt, det fremkaller dimt lysende // ansikter [...]”¹⁰⁴ Deretter tar forestillingene en helt annen retning, og handler nå om en sommerfest, som allikevel har noe truende ved seg: ”Stillheten henger i værelset som om pausene var befridd, musikken skåret vekk.”¹⁰⁵

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, s. 27.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 29.

Også denne forestillingen blir brutt, og vi får på ny beskrivelsene av mur og mørke, denne gang i forlengelsen av sommerfesten:

Stemningen blir brutt, skimmeret fra ansiktene fortar seg gradvis, stolene står plutselig tomme, vridd i alle retninger [...] utenfor vinduene mørkt som i en senhøstnatt, nei, som om det sto murer utenfor dem, en fengselsmur rundt hele huset, og jeg våkner [...] ¹⁰⁶

Nå er angstanfallet over, historien går mot slutten og leseren vil forvente at det hele roes ned og at dramatikken er over – men det er ikke tilfellet. Vi får en implisitt ellipse uten forklaring, som flytter seg i tid og rom:

[...] og jeg våkner, liggende på ryggen

i mørkerommet ute av stand til å røre meg [...] stirrende i skjæret fra den gule lampen, mot døren, ikke låst, kan åpnes, en simpel stramming av peke- og tommelfinger. **Jeg sitter bare her og ser på fjernsynet uten å se noen ting** [...] ¹⁰⁷

Ellipsen virker desorienterende fordi den ikke på noen måte er verken markert eller forberedt. Det er ingen overgang, heller ingen forklaring i etterkant. Fra mørkerommet til tv-skjermen er det svart. Med ellipsen åpner det seg et gap i fremstillingen, som formen dekker over, men samtidig, og nettopp derfor, viser frem. Overgangen fra mørkerommet til tv-skjermen kommer som en stor overraskelse på leseren, og teksten gir overhodet ingen hjelp til å forstå dette plutselige skifte av sted. Bedre blir det heller ikke når en kvinnestemme kommer fra ingensteds og inn i teksten, og vi deretter får en slags forklaring på det foregående hendelsesforløpet:

Din jævla

hysteriker, sier hun til meg. Din jævla hysteriker, simulant, simulator, similmartyr, men å tenke på det samme omigjen og omigjen, gå igjennom det gang på gang, den ekle nytelsen ved å dø på liksom, ikke på ordentlig, på liksom, omigjen og omigjen, aldri komme ut av det lukkede rommet igjen, bli helt borte, for alltid, på liksom. Ikke på ordentlig, lik de menneskene som vakler gjennom gjørmene med filler rundt føttene [...] slik fjernsynet nå viser. De gamle og syke dør først, og barna [...] og de døde blir lagt i grunne graver i den gjørmete jorden, inntullet i filler og med en stein under hodet. ¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 30, min uth.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Slik ender ”Hysteriker”, og leseren snubler av historien, like svimmel som om hun hadde kjørt en karusell som gikk for fort. Den avsluttende delen etter ellipsen er bare delvis forklarende, og lar leseren sitte igjen med flere spørsmål enn svar.

Avslutningsvis blir det uklart hva slags ”hysteriker” historien har presentert oss for. For eksempel blir kvinnestemmens mangel på sympati med fortelleren påfallende. De innledende oppslagene på ”hysteriker” og ”hysterisk”, viser at en lignende usikkerhet også hefter ved begrepet ”hysteriker” i dagligspråket. ”Hysteri” er en diagnose og en hysteriker er en person som lider av hysteri, men ”hysteriker” kan også brukes nedsettende om en person. Ulvens tekst spiller på alle definisjonene, men tilbyr også sin egen: ”Simulant, simulator, similimartyr”. Tapet av kontroll som anfallet indikerte, får en ny og usikker status når fortelleren antyder at det er et *villet* tap og en ”ekkel nytelse”.

I dette øyeblikket begynner leseren kanskje å undres over historiens rike billedspråk. Hvordan kan fortelleren få et ukontrollert anfall – og samtidig skildre det slik det er gjort i det foregående? Den innledende parentes ”(På liksom).” får med ett fornyet aktualitet. Var det bare et spill?

Angstens paradoks

Hvordan kan en forteller miste bevisstheten og hengi seg til et ukontrollert panikkanfall – og samtidig skrive om det? Maurice Blanchot reflekterer over en lignende problemstilling i innledningen til essayet ”De l’angoisse au langage” fra 1943, som i engelsk oversettelse har tittelen ”From dread to language”:

A writer who writes ”I am alone” or, like Rimbaud, ”I am really from beyond the grave,” can be considered rather comical. It is comical for a man to recognize his solitude by addressing a reader, and

by using methods that prevent him from being alone. The word *alone* is as general as the word *bread*. To pronounce it is to summon to oneself the presence of everything the word excludes.¹⁰⁹

Med Blanchot kan vi altså spørre: Er skriveren løgnaktig? Er fortelleren i ”Hysteriker” en bedrager? Blanchot vil imidlertid hevde at spørsmålet er galt stilt, her i Lars Sætres kommentar:

Den som er einsam og handlingslamme av angst, og som skriv det, er jo ikkje einsam, er ikkje reint frå seg, skilt frå seg sjølv av fortvilning? For han formar jo medvite i språket og med fornuftas tanke for ein annan? Blanchot meiner spørsmålet er forfeila. *For motseiinga knyter seg til eksistensen av språk (som går forut for skrivaren), og til evna skrivaren har til å bruke språket.*¹¹⁰

Fortelleren i ”Hysteriker” søker å beskrive sin angst i språklige vendinger, og befinner seg derfor i en paradoksal situasjon: “[...] He speaks the language of men at the moment when there is no longer, for him, either language or man.”¹¹¹ Angst og språk hører i utgangspunktet til to ulike kategorier, som ikke desto mindre er avhengig av hverandre for å kunne eksistere.

Dette urene paradokset mellom positivitet og negasjon står sentralt hos Blanchot:

[...] the necessary condition for the solitude of a madman is the presence of a lucid witness. The existence of the writer is proof that within one individual there exist side by side both a madman and a reasonable being, a mute who has lost all words firmly wedded to an orator, master of discourse.¹¹²

[...]

Dread challenges all the realities of reason, its methods, its possibilities, its very capacity to exist, its ends, and yet dread forces reason to be there; it summons it to be reason as perfectly as it can; dread itself is only possible because there continues to exist in all its power the faculty that dread renders impossible, that it annihilates.¹¹³

Det språklig-essensielle paradokset, der språket står mellom oss og våre mulighetsvilkår i den rene negasjonen, er ifølge Blanchot særlig tydelig i skriverens situasjon, siden skriverens direkte omgang med språket tvinger ham til å leve i nærkontakt med språkets utilstrekkelighet. Skriveren ønsker å nå de negative kategoriene, han ønsker å uttrykke et rent ingenting: ”He seeks it as the no that is not no, to this, to that, to everything, but the pure and

¹⁰⁹ Blanchot: ”From dread to language” i *op. cit.*, s. 1.

¹¹⁰ Sætre: *Op. cit.*, s. 2, min uth.

¹¹¹ Blanchot: *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, s. 6.

¹¹³ *Ibid.*

simple no.”¹¹⁴ Han kjemper med språket for å uttrykke dette: ”Nothing is his material. He rejects the forms in which it offers itself to him as being something. He wants to grasp it not in an allusion, but in its own truth.”¹¹⁵ Men han må gi tapt. De negative kategoriene som rene fenomener er utenfor skriverens og menneskenes rekkevidde.

Lysbryterens funksjoner

Negative kategorier (som angst) er avhengig av positive kategorier (slik vi umiddelbart oppfatter språk) for å kunne fungere – og omvendt. En annen og mer triviell gjenstand som både er avhengig av positivitet og negasjon for å fungere, er lysbryteren. Var det *bare* lys eller *bare* mørke, ville den ikke være eksistensberettiget. I denne sammenhengen er det interessant at det er nettopp beskrivelsen av en lysbryter som innleder ”Hysteriker”. Muligvis har fortelleren rett når han sier det er kvinnen på fotografiet som først fanger hans oppmerksomhet, men *diskursens* oppmerksomhet blir først rettet mot lysbryteren. Fotografiet er tatt på en slik måte at den havner øverst i venstre hjørne av fotografiet, og dessuten er den ikke hvit, i samsvar med standarden, men ”rød, trolig malt eller lakkert”.¹¹⁶ Den røde lysbryteren kan med letthet tolkes som et varselsignal om det kommende angstanfallet som fortelleren utsettes for, eller kanskje til og med utsetter seg selv for.

Det er to fall i historien: *anfallet* på den ene siden, og oppløsningen av historiens logikk på den andre. Den innledende parentes, den kryptiske avsnittsdelingen og den impliserte ellipsen mot slutten, gjør at leseren aldri får anledning til å senke skuldrene og gi seg over til historiens virkelighetsillusjon. Gjennom formen er det som om historien insisterer på sin egen fiksjonalitet. Den innledende parentes gjør det kommende hendelsesforløpet komplisert ved at det tar med seg leseren som vitne på at dette bare er spill. Både fortelleren og leseren vet at

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 5.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Ulven: *Op.cit.*, s. 24.

mesteparten av historien ikke ”skjer”. Angst, smerte og panikk preger historien, men det grunnløse i forestillingen er hele tiden fremvist: Fortelleren *vet* at han ikke er innestengt, han *vet* at døren lar seg åpne, og han *vet* at det hele skjer på liksom. ”På liksom” peker dermed *både* mot fortellerens overreaksjon *og* på historiens fiksjonalitet.

Det er også mulig å lese den innledende parentesens som en slags lysbryter: En histories fiksjonalitet ligger vanligvis i mørket. I ”Hysteriker” blir dette mørket vist fram gjennom parentesens, som jo er en *illusjonsbryter*. Egentlig har jo alle historier et imaginært ”på liksom” foran seg, og dette ”på liksom” er en del av kontrakten som inngås mellom leser og tekst. I tilfellet ”Hysteriker” vil den innledende parentesens (særlig etter flere lesninger) til en viss grad blokkere og bremse innlevelsen i handlingsnivået, siden fiksjonen er så tydelig tilstedeværende.

I mørkerommet er det lysbryteren som hersker. Den kan slås av og på, akkurat som døren i mørkerommet kan åpnes og lukkes. Men det finnes andre ”dører” og andre ”lysbytere” (i verden så vel som i menneskesinnet) som vi ikke fullt så lett kan håndtere. Similene og bildene i dødsforestillingen handler da også mye om lys og mørke – i en tekst som (gjennom avsnittsdelingene) kan sies å ha bruddet som prinsipp. Forestillingen om mur og mørke *brytes* av dimt *lysende* ansikter, stemningen fra sommerfesten blir *brutt* noen avsnitt senere – og den implisitte ellipsen slukker brått lyset i mørkerommet.

Fotografiet

De negative kategoriene er utenfor rekkevidde, siden språket ikke kan nå dem. Men om det er umulig å nå dem, er det like umulig å ignorere dem. De rene negative kategoriene kan ikke finnes i språket, men de er allikevel betydningskonstituerende mulighetsvilkår for alle

positive frembringelser vi omgir oss med. Dermed kan det heller aldri finnes rent positive kategorier. De verk, gjøremål og objekt vi omgir oss med i det daglige, vil alltid bære med seg skyggen av den rene negasjonen vi ikke kan erkjenne.¹¹⁷ Det er umulig å erkjenne det rene mørket, men dermed er det også umulig å erkjenne det rene lyset.

I ”Hysteriker” kan vi observere disse endeløst doble bevegelsene i så å si alle sekvenser i historien. Forestillingene om ren angst, mørke og død, er håpløst utilstrekkelige, siden de er fikserte i språklige, fornuftsskapende bilder og begreper. Samtidig finnes det heller ikke rene positive motiv i historien. Et godt eksempel er den innledende beskrivelsen av fotografiet.

Et fotografi er et fastfrosset fragment, et vitne fra et forgangent øyeblikk og et forsøk på å holde fast en tid som er ugjenkallelig forbi. Et fotografi viser fortiden i nåtiden, og peker også mot fremtiden. Fotografiet skal sikre fortiden for fremtiden, men med en gang fotografiet er et faktum, blir det gjenstand for tolkning, og kan ende opp med å stå for noe helt annet enn det opprinnelige. Fotografiets evne til å fryse fast øyeblikket står som en kontrast til den stadig flytende og foranderlige verden. Men også, og særlig, fotografiet er avhengig av øyet som ser, og i ”Hysteriker” blir det tydelig at selv de enkleste elementer i bildet kan skape tolkningsproblemer for betrakteren. Fotografiet fastholder – men er umulig å fastholde. Kvinnen på bildet er allerede et minne. Hennes illusoriske nærvær er allerede et fravær.

Bildet viser en smilende kvinne, motivet er udramatisk. Fortelleren leser og tolker bildet, han søker å forstå det, men dette viser seg å være vanskelig, siden fotografiet inneholder en rekke elementer som enten motsetter seg tolkning eller også kan tolkes i vidt forskjellige retninger. En rekke farger, former og gester i bildet, avviker fra standarden. Eksemplarisk i så måte er

¹¹⁷ Dette poenget henter jeg fra Sætres lesning av Blanchot, jf. Sætre: *Op. cit.*

lysbryteren (ikke hvit, men rød). Videre er fotografiet tatt i feil vinkel i forhold til motivet. Når man holder motivet korrekt, blir bildet en rombe. Når man setter bildet rett, blir motivet galt. I den *riktige* stillingen kommer kvinnen i *gal* vinkel, og det blir umulig å plassere henne riktig ifølge tyngdeloven.

Omgivelsene er nøytrale, men uklare, og medfører en rekke tolkningsproblemer. Jo lenger inn i fotografiets rom man ser, jo verre blir det å observere. Betrakterens posisjon *utenfor* bildet gjør de trivielle detaljene til noe mer. Han tolker kvinnens gestus i retning av skam, sjokk og sorg. Men kvinnens ansiktsuttrykk motsier dette: Hun smiler. Tolkningen av gesten kommer imidlertid før beskrivelsen av smilet og intimiteten, og inntrykket av sjokk og fortvilelse henger med i den følgende utlegningen.

Kan angstanfallet være et resultat av fortellerens innsikt i fotografiet? I en lesning av Borges' novelle "Death and the compass" trekker Joseph Hillis Miller følgende linje mellom historiefortelling og fotografier:

All narrative is a species of epitaph, a memoir or memorial, an oblique act of mourning, just as all photographs of people, it has been observed, presuppose the actual or eventual death of those photographed. Photographs are at least proleptically pictures of the dead. All narrative, in fact all literature, is an assertion of what Maurice Blanchot calls "the right to death (le droit à la mort)".¹¹⁸

Kanskje er fortellerens gjentatte anfall et resultat av en innsikt i retning av fotografier som "proleptically pictures of the dead". For påstanden om gjentakelse gjelder ikke bare for dødsforestillingen, men også for fotografiene. Han *pleier* å tenke på at han aldri får møte de fotograferte personene: Det har skjedd før, det kommer til å skje igjen. De fotograferte menneskene eksisterer bare som døde fragmenter for fremkalleren, og de kommer til å

¹¹⁸ J. Hillis Miller: *Ariadne's Thread – Story Lines*, New Haven and London 1992, s. 248 f.

eksistere i hans bevissthet som minner om døde fragmenter: ”ikke som minnet om et ansikt, men som minnet om bildet av et ansikt”.¹¹⁹

Om pauser i tekst og musikk

En dobbelt bevegelse kan også leses i formen: Formen jager lesningen videre, samtidig som den skaper brudd og opphold i lesningen. Avsnittenes funksjon er vanligvis å dele opp teksten, slik at den blir lettere å lese. Avsnittene i ”Hysteriker” gjør det vanskeligere å lese. Leseren er nødt til å overprøve historiens inndelinger dersom hun skal lese historien som en ”vanlig” tekst. Og det hjelper lite å påstå at historien *egentlig* er logisk sammenhengende. For det er jo nettopp dét den ikke er. Vanligvis hjelper delingen i avsnitt oss til å se tekstens struktur klarere. I ”Hysteriker” virker avsnittene motsatt. Avsnittene kommer gjennomgående på ”gale” steder. De kommer når de ikke skal komme, og de uteblir når de skulle ha vært der. Dermed synliggjør avsnittene sin egen funksjon ved å ”mislykkes”.

Men avsnittene i ”Hysteriker” kan verken leses som entydige brudd eller entydig kontinuitet – og er altså nok et eksempel på en dobbelt fremtoning i teksten. Kanskje kommer man lengst med disse avsnittene som ikke er avsnitt, de flertydige mellomrommene i setningene, hvis man leser dem som *pauser*, og kobler dem sammen med innsikten om den *musikalske* pausen som man finner en rekke steder i Ulvens forfatterskap, blant annet i ”Hysteriker”.

Fokuset på pausen og stillhetens betydning er en stabil komponent i Ulvens univers, også i *Vente og ikke se*. I ”Knokkelklang”, historien som følger etter ”Hysteriker”, kan vi lese: ”[...] det viktigste sentret i all musikk: stillheten”.¹²⁰ I ”Hysteriker” blir det imidlertid understreket at pausene (de musikalske, såvel som pausene i samtalen) ”[...] må være der, men ikke bli for

¹¹⁹ Ulven: *Op.cit.*, s. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 35.

lange”.¹²¹ En musikalsk pause kan ikke eksistere uten to klanger på hver side. Dette er også karakteristisk for *tekstens* ”pauser”: Mellomrommene kan ikke eksistere uten teksten som kommer før og etter.

Et fokus på stillheten fordrer lyden på begge sider av stillheten. Pausen og tekst-bruddene åpner luker av stillhet, og viser dermed frem den stillheten som hele tiden ligger *bak* alt det tilsynelatende sammenhengende. Dermed kaster de lys over både det positive og det negative elementet. I tilfellet ”Hysteriker” fører effekten av forvirring ved avsnittsdelingen til et ytterligere skjerpert fokus.

Men dersom pausene blir for lange, mister de sin funksjon. Pausen trenger musikken for å kunne fungere som pause. Avsnittene trenger tekstens kontinuitet for å vise frem bruddene i denne kontinuiteten. Felles for dem er at de ”må være der, men ikke bli for lange”. De må være der lenge nok til at vi kan lese dem som (tause) utsagn og ikke misforstå dem som ”tomme sider” eller vanlig stillhet.

Sannsynligvis finnes det en parallell mellom pausens funksjon hos Ulven og Blanchots definisjon av litteraturens bevegelse, slik den er formulert i ”Litteraturens forsvinning”: ”Litteraturen går mot seg sjølv, mot sitt vesen som er forsvinning”.¹²² Her hevder Blanchot at litteraturens vesen er det vesensløse, og at litteraturen beveger seg mot dette vesensløse, altså forsvinningen. Paradoksalt nok er litteraturens bevegelse forsvinning, og musikkens mål stillhet. Dermed går både musikken og litteraturen mot den store stillheten, det uendelige fraværet som døden representerer.

¹²¹ *Ibid.*, s. 29.

¹²² Blanchot: ”Litteraturens forsvinning” overs. Atle Kittang, i Blanchot: *Innriss – essays i utvalg*, red. Marius Wulfsberg, Oslo 1994, s. 40.

Det åpenbare og det uforståelige

La oss til slutt stille spørsmålet på ny: Representerer ”Hysteriker” en bevegelse *mot* erkjennelsesproblematikken eller *vekk* fra den? Det urene paradokset mellom positivitet og negasjon synes å vise at det ikke kan finnes noe entydig svar på dette spørsmålet. Det er umulig å gå bare én vei i denne konteksten. Det er også umulig å etablere ”rene” kategorier. Lesningen av en tekst som ”Hysteriker” viser at teksten både søker å etablere negative og positive kategorier som mørke og lys, og samtidig må gi slipp på dem. På samme måte er det fåfengt å tro at man kan komme inn til kjernen av erkjennelsesproblematikken, eller ut til periferien av den, for den saks skyld. For erkjennelsens problem representerer både periferi og kjerne i én og samme bevegelse. Angsten hever seg over enhver innside/utside, indre/ytre-struktur:

Dread has nothing to reveal and is itself indifferent to its own revelation. It is not concerned about whether or not anyone reveals it; it draws anyone who has tied himself to it towards a mode of being in which the need to make oneself the subject of one's speech is already obsolete.¹²³

Blanchot avviser videre at skriftens stilling mellom positivitet og negasjon former mening som tvetydighet. I stedet snakker han om menings *labyrinth*, som man må sirkulere i, uten håp om en mulig sannhet eller avklaring:

Å lese skrivarens skrift under synsvinkelen ”håp om ei mogleg sanning” (som rett nok ikkje kan nåast), er [...] ei *feillesing*: Alt som angstens skrift lar bli att, er ”[...] mangfaldets labyrinth av meiningar”, der søkinga må halde fram *utan* håp om ei mogleg sanning. [...] Skrivarens skrift gjer difor *meining totalt ubestemmeleg*. Dêr er noko anna enn ambiguitet, dersom ambiguitet gir signal om at ”noko”, ei mogleg meining, finst bak det tvetydige.¹²⁴

Enhver markering av rene skillelinjer, kategorier eller ambiguitet, er illusjoner. For det kan ikke finnes rene kategorier i språket – verken positive eller negative. Språket har ingen ren utside, og kan følgelig heller ikke ha en ren innside. Det er hele tiden like mye det ene som det andre, like avgrenset som uavgrenset – det er like åpenbart som det er uforståelig.

¹²³ Blanchot: ”From dread to language”, *op.cit.*, s. 14.

¹²⁴ Sætre: *Op.cit.*, s. 9.

Kapittel 4

”Post”

- Et akvariumsperspektiv på erkjennelsen

perspektiv, et, lat., utsikt; avbildning av en gjenstand på en plan flate slik som gjenstanden tar seg ut for tilskuerens øye sett fra et bestemt punkt, og slik at bildet får rom-, form- og dybdevirkning; i uttr. *fugleperspektiv*, det utseende noe får når en ser det ovenfra luften, f.eks. fra et fly.¹²⁵

post, prep. og i smstn., etter.¹²⁶ **post**, en. lat. anvist plass; [...] beskjeftigelse, stilling, embete; ledd, punkt [...] brev el. andre mindre forsendelser [...]. **post mo’rtem**, lat., etter døden.¹²⁷

”Vet du,” spør fortelleren i ”Post”, ”hvordan det er dag etter dag bare å se verden gjennom et vindu?”¹²⁸ Fortelleren vet. Han forholder seg kun til den ytre verden via vindusruten i sin egen leilighet. Han gir uttrykk for at denne situasjonen er dypt utilfredsstillende, og det viser seg da også at hans nærmest statiske tilværelse er et ulykkelig resultat av invalidisering i ung alder. Fortelleren i ”Post” fremstår som regelrett *låst* til leiligheten og vindusruten. Fra vinduet ser han ned på en gate, men utsikten er begrenset av en rekke større og mindre hindringer, som alle er kilde til stor irritasjon.

I likhet med fortellerne i de øvrige historiene, erfarer fortelleren i ”Post” at hans perspektiv på verden (hans utsikt fra vinduet) skaper betydelige tolkningsproblemer i forhold til objekter og fenomen han forsøker å få innsikt i. Men i kontrast til de foregående kapitlene – der fortellerne erfarer vanskelighetene uten å være seg disse bevisst – er fortelleren i ”Post” mer enn klar over utfordringene han står overfor som et seende subjekt med en begrenset forklaringshorisont. Og i skarp motsetning til forrige kapittel, der jeg-fortelleren i ”Hysteriker” kollapser i møte med betraktnings- og erkjennelsesproblematikken, er fortelleren i ”Post” i stand til å konfrontere de aktuelle problemstillingene med en bevisst *distanse*.

¹²⁵ Berulfsen og Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 270.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 280.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 105.

Denne bevisste distansen resulterer i et langt høyere refleksjonsnivå hos fortelleren enn det som var tilfelle i de foregående kapitlene. I ”Post” blir den betraktningsproblematikken som la premissene både i ”Jeg sover” og ”Hysteriker” endelig konfrontert på handlingsplan, og eksplisitt koblet til en *erkjennelsesproblematikk*. Det skjer i møte med et særegent dødssymbol – en svartkledd kvinne, som fortelleren avstandsforelsker seg i, idet han ønsker at hun var hans ”enke på forskudd”.¹²⁹

Teksten har form av et brev adressert til fortellerens bestefar, og gir foruten detaljbeskrivelser av den svartkledde, en kartlegging av det sosiale livet innenfor og utenfor leiligheten. I tillegg finnes det en rekke beskrivelser, kuriosa, teorier og analogier. Jeg velger allikevel å konsentrere min lesning om det jeg anser for å være tekstens to mest sentrale aspekter: Den nevnte kvinnen, som er tekstens hovedmotiv, og det jeg senere skal definere som et *akvariumsperspektiv* på erkjennelsen.

Infernalisme og stagnasjon

Fortelleren i ”Post” utmerker seg ved et illusjonsløst livssyn, og i større grad enn de øvrige jeg-fortellerne virker han innstilt på å spisse sitt svartsyn så langt det lar seg gjøre i retning av den absolutte desillusjonisme, ispedd en viss ironiserende distanse:

Forresten kan man ikke la være å beundre livets forslagenhet sånn alment. Ingen tricks for skitne, ingen smartness for bisarr [...] en viss myggart som utvikles inne i morens kroppsvev: avkommet nærer seg ved å ete moren innenfra, og til slutt flyr det ut fra en ruin, den fortærte mors tomme skall, som man kan tenke seg ligger og vugger litt etter at den triumferende ungen har forlatt det som en likegyldig frokostrest. Og så sier man at morskjærligheten ikke er rørende!¹³⁰

Denne innstillingen til livets store og små prøvelser kan vi med en formulering fra Ulvens essay ”En form for ubehag”¹³¹ definere som *infernalisme*. Ulven skildrer i dette essayet

¹²⁹ *Ibid.*, s. 118.

¹³⁰ *Ibid.*, s. 117.

¹³¹ Ulven: *Essays, op. cit.*, ss. 25-39.

hvordan ”[u]keblader, filosofibøker og sosialsentimentale fjernsynsprogrammer”¹³² undertiden forenes i behovet for ”en tilsynelatende udødelig idé om at lidelse på sett og vis lønner seg, at den som lider ondt får en kompensasjon av et eller annet uutgrunnelig forsyn”.¹³³ Denne ideologien, skriver Ulven, har vist seg svært slitesterk opp gjennom tidene: ”i religiøse og filosofiske forkledninger, som enkel folkelig overtro, eller som avansert skolastisk vinkelskriveri”.¹³⁴

Schopenhauers filosofi er en bemerkelsesverdig og befriende motvekt i dette landskapet, der den insisterer på en verden *uten* mening, en urettferdig og absurd verden, der det ikke finnes noen overordnede instanser (det være seg Gud, Historien, Naturen etc.) som garanterer at alt går bra til slutt. I Schopenhauers filosofi er vi derimot prisgitt den basale viljen til liv, som er fullkomment upersonlig og nøytral. I lys av denne viljen, som selvfølgelig ikke tar parti for verken de gode eller de onde, kan man ikke lenger påberope seg noen utenforliggende faktorer som garanterer at lidelse lønner seg for den gode og rettferdige:

Schopenhauer trodde ikke på Gud eller Historien. Han trodde ikke på Naturen heller [...] Men det mest ubehagelige var kanskje at han ikke engang trodde på Mennesket [...] Allerede ved begynnelsen av 1800-tallet [...] sto Schopenhauer foran bildet av en fullstendig absurd verden, en erfaring som først nesten hundre år senere skulle bli noe nær et alment utgangspunkt for modernismen i kunsten, særlig i litteraturen.¹³⁵

De modernistiske retningene som vokste frem i kjølvannet av første verdenskrig i forrige århundre, var nødt til å ta Schopenhauers dystre innsikter inn over seg i en eller annen form. Dette ga forskjellige utslag innenfor litteraturen, blant annet det Ulven definerer som *infernalismen*. Som fremstående representanter for infernalister i modernistisk litteratur, nevner Ulven Claude Simon og Samuel Becketts karakterer. I denne leieren kan vi også plassere fortelleren i ”Post”:

¹³² *Ibid.*, s. 25.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, s. 29.

Her blir bildet av eksistensens smerte og meningsløshet ikke forsøkt mildnet med en reinvestering av verdi, eller med håpet om en skjult betydning. Tvert imot virker infernalismen oftest som en slags intellektuell og emosjonell krisemaksimering [...] Infernalistene avviser ikke den schopenhauerske innsikt, de tilspisser den.¹³⁶

I tilfellet ”Post” kan fortellerens infernalske livssyn leses i sammenheng med hans dystre livssituasjon: Den kroppslige degraderingen har etterlatt ham i en tilstand av vedvarende stagnasjon – fri for overraskelser, med mindre det dreier seg om *ubehagelige* overraskelser i form av uønskede besøk. Forkrøplingen gjør dessuten at fortelleren virker eldre enn han i realiteten er. Det er som om den fysiske defekte kroppen løfter ham ut av de jevnaldrendes rekke, og plasserer ham i samme divisjon som den meget eldre bestefaren han henvender seg til. Ingen av dem kan lenger ”gå egenfotig”,¹³⁷ og til tross for sine ”få livsavsnitt”,¹³⁸ kan fortelleren mimre om hvordan de gikk i butikken sammen for egne krefter, med en nostalgi verdig en langt eldre mann enn ham selv: ”Det kan være en stor opplevelse å gå i butikken. Det sier jeg helt uten ironi.”¹³⁹

Invalidiseringen har dermed forringet fortellerens livskvalitet dramatisk, uten å forkorte varigheten av livsløpet. I denne traurige hverdagen henfaller han altså til en helt spesiell avstandsforelskelse.

Den fremmede kvinnen

I alle historiene jeg analyserer i denne oppgaven, opptrer en fremmed kvinne i sentrum for en betrakters oppmerksomhet. Betrakteren, alltid en mann, reflekterer over kvinnen, som er fraværende i enten tid eller rom, eller *både* i tid og rom. Han føler en tiltrekning mot henne, men er nødt til å erkjenne den uoverstigelige avstanden mellom dem. Felles for kvinnemotivet

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 106.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 110.

¹³⁹ *Ibid.*, s. 106.

i de ulike historiene er nemlig at ingen av betrakterne har noen egentlig sjanse til å nærme seg den aktuelle kvinnen de har i tankene. Bevisstheten om denne begrensningen er gjerne utslagsgivende for en påfølgende selvrefleksjon, som igjen leder over i eksistensielle spørsmål.

Så også i ”Post”: En svartkledd kvinne er tekstens hovedmotiv, og fortelleren fremholder at langt på vei de fleste av de øvrige skildringene og utlegningene i teksten, er der for å fremheve denne kvinnen.¹⁴⁰ Hver dag passerer hun, nærmere bestemt ”hver formiddag mellom ti og elleve [...] på vei til butikken uten bærepose, på vei fra butikken med bærepose [...] ”.¹⁴¹ Fortelleren observerer henne fra sin *post* ved vinduet, og det er denne daglige gjentakelsen som danner utgangspunktet for hans undring og beundring:

Jeg har en forestilling om at hun kan være pen, kanskje tilogmed, det må innrømmes, vakker, ihvertfall sett her oppe fra vinduet, hvor det på grunn av avstanden, synsvinkelen og alle de idiotiske buskene og trærne som nå har fått imbesille blader og blomster, er nokså vrient å få skikkelig tak i ansiktstrekene til dem som går forbi nede på gaten.¹⁴²

Hvem kvinnen er og hvorfor hun går forbi fortellerens vindu hver dag, er og blir en gåte. Hennes svarte klesdrakt er paradoksal: et aftenantrekk om formiddagen, en vinterkåpe om sommeren og et strøk av eleganse i det, ifølge fortelleren, ”halvmugne strøket av byen” hun beveger seg i.¹⁴³ Elegansen motstrides imidlertid av plastposene hun bærer på:

Jeg mener, med den klesdrakten og det vakre mørke håret, kunne man til nød forestille seg at hun bar på en fjong, gullfarvet pose fra et motemagasin, men så vidt jeg kan se må det være ting som sardiner og melk og såpe og mineralvann og egg og purre og gulost og neglelakkfjerner i dem, i dem, kanskje øl, til nød øl, men det gjør ikke saken bedre, snarere tvert imot.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Jf. *Ibid.*, s. 117.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 108.

¹⁴² *Ibid.*, s. 102.

¹⁴³ *Ibid.*, s. 107.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 105.

Fortelleren er for øvrig vant til å sitte slik og kartlegge det sosiale livet på gaten ”som trofast veivokter og gateobservatør”.¹⁴⁵ Men kvinnen skiller seg klart ut fra de andre fotgjengerne. Hun er *uforståelig*: ”Jeg mener, det er ikke bare at [de andre fotgjengerne] gjentar seg, men at de er forståelige, kausale, så å si, mens den svartkledde ikke er det, ikke på samme måte.”¹⁴⁶ Hver eneste dag oppgir han å sitte ved vinduet og spekulere på hvem den ukjente kvinnen kan være, og han mangler for så vidt ikke alternativer til svar:

Er hun hjemmeværende student? arbeidsledig? sykemeldt? trygdet? sosialklient? har nattarbeid? i tilfelle som lege? sykepleier? hjelpepleier? journalist? typograf? sikkerhetsvakt? servitrise? hotellportier? bartender? politikvinne? drosjesjåfør? asfaltarbeider? et nattarbeid som er umulig å komme på? et yrke jeg aldri har hørt om? prostituert? luksusprostituert? [...] En særling og dagdriver med dunkle inntektskilder? Profesjonell forbryter?¹⁴⁷

Fortelleren er imidlertid mer enn klar over at han – til tross for sine mange og kreative svaralternativ – stadig er like langt unna løsningen på mysteriet. De daglige repetisjonene synliggjør at han *aldri* vil kunne løse denne gåten. Samtidig skaper de samme gjentakelsene en daglig påminnelse som forsterker *behovet* for å finne løsningen.

Den tause utsiden

”Ennå finnes mange uløste gåter” avslutter det lyriske jeg, kanskje forventningsfullt, i et dikt skrevet av en ung Tor Ulven i 1973.¹⁴⁸ Mer enn tyve år senere, er tonen en annen: For fortelleren i ”Post” representerer den svartkledde kvinnen en gåte. Fortelleren erfarer at kvinnen er nær, men samtidig totalt fraværende – og hennes daglige tilsynekomst blir en påminnelse om at fortellerens perspektiv på verden er ubønhørlig begrenset i kraft av krøplingsstatusen.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 107.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 108.

¹⁴⁸ Ulven: ”Bondens hemmelighet”, datert: *Paris 6.8. 73*, gjengitt i *Samlede dikt, op.cit.*, s. 271.

At den svartklede er en gåte, endatil en gåte som det er prinsipielt umulig for ham å løse, er primært en kilde til ergrelse for fortelleren i ”Post”. Det er riktignok en form for resignasjon som preger det følgende sitatet, men det er like fullt en *utålmodig resignasjon*:

Nåvel, og det er det ergerlige, denne gåten får jeg aldri løsningen på, ettersom jeg ikke kjenner telefonnummeret hennes, [...] og ikke kjenner adressen hennes [...] og ikke kan gå ned på veien [...] Jeg kunne rope, eller snarere hauke, kaue, hoie, *brøle* er kanskje det rette synonymet, ned til henne fra det åpne vinduet, men det ville enten ikke bli oppfattet, eller ikke forstått, eller forstått på feil måte, eller nettopp forstått på riktig måte, og derfor ignorert med stor omhu av henne, den svartklede i sommervarmen, som jeg nå sitter og glaner etter hver dag mellom klokken ti og elleve om formiddagen, uten den ringeste sjanse til å møte, bortsett fra at jeg i dette hypotetiske tilfellet utvilsomt ville frastøte henne, krøpling som jeg er, og at hvis møtet virkelig fant sted, så ville det bli meget kortvarig. Så godt som ingenting.¹⁴⁹

Siden fortelleren ikke har noen mulighet til å nærme seg kvinnen, blir den i og for seg trivielle avstandsforelskelsen et uløselig mysterium. Hun er dermed representativ for en *utside* som fortelleren ikke kan nå. Lest på denne måten blir hun dessuten et dødssymbol, siden også døden representerer en *utside* som er utenfor den menneskelige bevissthetens rekkevidde. Det er dessuten karakteristisk ulvensk at dette dødssymbolet, i form av en svartkledd kvinne, ikke bare skrider symbolsk forbi fortellerens vindu som et daglig memento, men i tillegg sleper på to temmelig prosaiske reklamebetrykte bæreposer, og dermed ettertrykkelig punkterer den patos som ellers ville ha heftet ved et slikt bilde.

Det er spesielt interessant i denne sammenhengen at fortellerens muligheter til innsikt (her forstått som løsningen på gåten), ligger i denne tause utsiden – den som aldri meddeler seg, og som definitivt er utenfor fortellerens rekkevidde. I lesererfaringen kan vi erfare at det oppstår en likhet mellom prosateksten og hovedmotivet: Kvinnen skiller seg ut fra de mer tradisjonelle forbipasserende og teksten skiller seg ut fra mer tradisjonelle fortellinger. Fortelleren mangler de forklarende elementene som kunne gitt ham løsningen på gåten, nemlig hennes utgangspunkt: Hvor kommer hun fra? Parallelt mangler leseren *tekstens* imaginære utgangspunkt, siden ”Post” starter *in medias res*, og dermed indikerer at den

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 109.

imaginære åpningen av brevet som fortelleren skriver, ikke er inkludert i den prosateksten vi leser.

”Post” kan dermed leses som en intensivering av erkjennelsesproblematikken, i kraft av at fortelleren eksplisitt søker mot *utsiden*, og at leseren (i kraft av formen) instinktivt søker mot *tekstens* utside, som selvfølgelig ikke kan nås fordi denne utsiden, brevets imaginære begynnelse, *ikke finnes*. Dette er en klar parallell til erkjennelsesproblematikken, der vi som kjent ikke kan nå den utsiden døden representerer fordi den ikke finnes innenfor vår bevissthets horisont.

Nok en parallell mellom prosateksten og hovedmotivet finner vi i det faktum at kvinnen er flertydig og ”Post” spiller på flertydige ord. For eksempel har tittelen på historien – som det innledende oppslaget viser – en rekke av mulige betydninger, og historien spiller på flere av disse: Teksten er et *brev*. Fortelleren har, grunnet sin krøplingsstatus, en *anvist plass* ved vinduet. Det er hans *beskjeftigelse* å observere menneskene på gaten. Og i tekstens siste setninger blir forholdet mellom ”post” og ”post mortem” eksplisitt:

Håper du ikke har det for jævlig, bestefar, og at du er i live når dette brevet kommer. Eller kanskje skulle jeg ønske at du var død? I så fall får du aldri lese disse linjene. Kanskje blir det da bare jeg selv som leser dem omigjen [...] Eller hvis jeg mot formodning skulle ha tatt livet av meg, så vil du lese det og jeg vil aldri se disse bokstavene og dette papiret igjen. Men om du også er borte, så vil ingen av oss lese det. Kanskje en tredje person. Post post mortem. Lykke til i alle fall!¹⁵⁰

Med denne åpne avslutningen synliggjør også teksten den usikkerheten rundt det narrative rommet som preger ”Post”. For hvem er det leseren ser over skulderen i denne historien? Fortelleren mens han skriver brevet? Bestefaren mens han leser det? Den antydde tredjepersonen? Teksten er kun et brevfragment som ikke gir svar på dette. Det er et nesten lystig farvel, dette ”Lykke til i alle fall!” – og det er slett ikke entydig hvem det er rettet til: Er

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 119.

det myntet på bestefaren eller den antydde tredjepersonen? Kanskje begge? Eller er det kanskje myntet på leseren av brevet, uansett hvem det måtte være, og i så fall: Er det myntet på leseren av prosateksten ”Post”? Sluttordene spiller på *alle* disse mulighetene med et muntert utropstegn.

Språkets begrensninger og litteraturens mulighet

Blikkets og språkets begrensninger i forhold til den utsiden kvinnemotivet i ”Post” representerer, er treffende demonstrert ved at fortelleren ikke har mulighet til å løse gåten gjennom verken betraktning eller språklig refleksjon alene. Svaralternativene han stiller opp i forhold til kvinnen, er aldri nærmere noen egentlig løsning på den gåten hun representerer, de er kun gjensidig utbyttbare alternativer som passer like godt eller like dårlig til gåten de søker å løse.

I forrige kapittel så vi hvordan språkets iboende paradokser var særlig tydelig i skriverens situasjon, grunnet skriverens direkte omgang med språket, og i ”Post” intensiveres dette aspektet ved at fortelleren *er* en skriver, som fester gåten (den svartkledde kvinnen) til papiret, og dermed virker i nærkontakt med språket og dets prinsipielle begrensninger i forhold til gåten.

Fortellerens distanse overfor kvinnen er markert – ikke bare i avstanden mellom vinduet og gaten, men også i det språket han skildrer henne i. I språket er fortelleren dømt til å innordne det særskilte under det allmenne. På den ene siden er abstraksjon et helt nødvendig kommunikasjonsmiddel, som han må benytte seg av for å skrive brevet til bestefaren. På den andre siden glipper det særskilte ved akkurat *denne* kvinnen idet hun innordnes i allmenne, språklige begreper og vendinger. Språket gjør det med andre ord umulig for fortelleren å

omtale kvinnen i annet enn generelle vendinger, og med dette oppnår han i realiteten bare å bringe henne ytterligere på avstand idet han forsøker å nærme seg henne.

Dette bringer oss til et sentralt felt i Blanchots språk- og litteraturfilosofi, slik den utlegges blant annet i essayet ”La littérature et le droit à la mort”, her lest i engelsk oversettelse:

I say ”This woman” [...] A word may give me its meaning, but first it suppresses it. For me to be able to say “This woman”, I must somehow take her flesh-and-blood reality away from her, cause her to be absent, annihilate her.¹⁵¹

Som språklige vesen er vi her alltid og prinsipielt avskåret fra virkeligheten, siden alt språk i siste instans er generalisering, og som Ulven bemerker i et essay: ”all generalisering *lyver* [...] Vi er i alle fall henvist til språket og løggen og det inautentiske.”¹⁵²

I dagligspråket ligger dette i siste instans usikre forholdet mellom språk og virkelighet vanligvis i dvale. Men språkets utilstrekkelighet i forhold til virkeligheten møter oss også her:

Det er gjennom språket at vi har muligheten til å skape og formidle mening. Språket setter oss i stand til å kommunisere med andre mennesker, og til å forstå våre egne følelser og reaksjoner. Dette gjøres i stor grad ved at vi setter begreper på fenomenene. Begrepene er på sett og vis våre garantier for et meningsfylt liv. Samtidig erfarer vi gjentatte ganger at språket ikke strekker til. Kommunikasjon kan være vanskelig, av og til umulig. Begreper er flertydige og diffuse. Vi kan risikere å finne oss selv i en fortvilet situasjon der vi ikke klarer å uttrykke det vi føler, vi misforstår og blir misforstått. Vi forstår verken våre medmennesker eller verden for øvrig. Språket er altså på samme tid meningsbærende og det som skiller oss fra mening.

¹⁵¹ Blanchot: ”Literature and the right to death”, *op. cit.*, s. 322.

¹⁵² Ulven: *Essays, op. cit.*, s. 31, min uth.

Litteratur er imidlertid ikke virkelighet, og det litterære språket er ikke nødvendigvis bundet av dagligspråkets regler. I litteraturen viser ikke ordet primært tilbake til et objekt eller et konsept, men står i relasjon til seg selv eller til andre ord. Det innebærer blant annet at det litterære språket kan *bruke* den flertydigheten som så ofte skaper problemer i dagligspråket. Litteraturens mulighet ligger blant annet i oppdagelsen av at ordet er frisatt og at tekstens endelige meningsinnhold også er frisatt og kan virke i denne flertydigheten. Med dette kan det litterære språket dessuten evne å si oss noe vesentlig om dagligspråket.

Det litterære språket kan også anvendes til å skape bilder som ville være umulige i dagligspråket. I ”Post” manifesterer dette seg blant annet som en forestilling om det vi kan kalle et akvariumsperspektiv på erkjennelsen.

Et akvariumsperspektiv på erkjennelsen

”Vet du hvordan det er dag etter dag bare å se verden gjennom et vindu?” Fortelleren stiller altså dette spørsmålet til sin bestefar, og han har svaret på rede hånd:

Ja, det vet du. Det er som å være eneste fisk i et akvarium, et akvarium halvt nedsenket i havet. En fisk med menneskehjerne i miniatyr. En fisk som ser. Dessverre har den bare én utsikt. Å ha gode utsikter, heter det. I flertall, legg merke til det.¹⁵³

Her etableres det en sammenheng mellom fortellerens *utsikt*, hans perspektiv på verden, og mulighetene til *innsikt*. Dette *akvariumsperspektivet* begynner i bevisstheten om den definitive distansen mellom betraktningen (av verden fra et vindu) og det som betraktes (verden ”slik den er”). Sitatet kobler deretter det hverdagslige (utsikten fra vinduet) til erkjennelsesmessige spørsmål (utsikter i livet).

¹⁵³ Ulven: *Vente og ikke se*, op. cit., s. 105.

Både de bevisstgjørende og de konstruktive erkjennelsesstrategiene kan leses ut av denne similen. For det første er det vanskelig å tenke seg et mer treffende bilde på det seende subjektets isolasjon enn nettopp fisken i akvariet ”halvt nedsenket i havet”. Vi betrakter alle kun et utsnitt av verden og av livet. Vi er avskåret fra erkjennelse av utsiden og dermed avskåret fra helheten. Og vi har alle, i siste instans, bare én utsikt. Denne utsikten kan vi betrakte, men vi møter stadig større eller mindre hindringer, som minner oss på at det er svært problematisk å komme til en avklaring i forhold til denne ene utsikten.

Når fortelleren i ”Post” reflekterer over sin distanse i forhold til verden, kan dette også leses som et bilde på språkets distanse i forhold til virkeligheten. Språket forholder seg da til virkeligheten som betrakteren til verden i og gjennom akvariumsperspektivet. Fortelleren som betrakter verden fra et vindu kan videre leses som en representant for det seende subjektet som betrakter sitt eget liv, sin egen eksistens og denne eksistensens utsikter fra et begrenset perspektiv: En begrenset *utsikt* som begrenser *utsiktene* til å finne svar. Og samtidig som det seende subjektet, her fortelleren, stadig blir minnet på begrensningene og det faktum at gåten er uløselig, er det nærmest umulig å akseptere dette.

Når vi søker erkjennelse i forhold til vårt eget liv, er det som om vi betrakter verden fra et vindu, uten mulighet til å få endelig visshet om utsiden. Mennesket betrakter sitt liv og sin ene utsikt på samme måte som var vi eneste fisk i et akvarium, halvt nedsenket i havet. Men vi betrakter ikke med fiskens normale uvitenhet, for dette er en fisk som *ser*. En fisk med menneskehjerne i miniatyr – men stadig, må vi anta, med en hvilken som helst fisks tause og innelukkede munnbevegelser. For dette er ikke en fisk som taler. Fiskens munnbevegelser minner allikevel om en taust talende. Det er en *gest* av en utsigelse, men uten *ytring*. I kraft av å ha menneskehjerne i miniatyr kan vi til og med tenke oss at fisken må *erkjenne* denne

tilstanden, noe en mer normalt utstyrt fisk vil bli spart for. Fisken med menneskehjerne i miniatyr, men uten talens bruk, kan da leses som et grensefenomen *mellom* språklig og språkløs.

Som et bilde på den menneskelige anskuelsesmodus er denne fisken – en fisk som *ser* – derfor en påminnelse om våre muligheter, men også og særlig en påminnelse om våre begrensninger: ”dessverre”.¹⁵⁴ Men her, i dette skarpe bildet av den menneskelige erkjennelses begrensninger, demonstreres også muligheten i det *konstruktive* språkarbeidet. Similen tar oss med til et sted som ikke finnes, annet enn i litteraturen. I en intens bevissthet om våre begrensninger som seende og språklige subjekter, demonstrerer det figurative språket litteraturens mulighet til å simulere det umulige og til å bringe oss til et sted som er umulig alle andre steder enn nettopp i litteraturen. Og fisken kan sågar hevdes å *ligne på* en fisk som *simulerer* tale, men uten lyd og ytring.

En god tanke. Det blir med tanken.

”Tenk om den svartkledde overklassekvinnen var min enke. Enke på forskudd, enken etter meg. En god tanke. Det blir med tanken.”¹⁵⁵ Idet ”Post” går mot slutten griper fortelleren denne litteraturens mulighet til å nærme seg den utilnærmelige. Det kan bare skje i en forestilling som opphever lovene for tid, rom og dagligspråkets logikk, og dessuten gir et ekko tilbake til passasjen fra *Gravgaver* som ble sitert i oppgavens innledning, der fortelleren ønsket å holde sin egen hodeskalle i hånden.

Fortellerens distanse til kvinnen umuliggjør en løsning av gåten hun representerer– men den samme distansen muliggjør samtidig den bevisste *refleksjonen* rundt kvinnen og hennes

¹⁵⁴ Jf. *Ibid.*, s. 105.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 118.

fraværende nærvær. Fortelleren evner i kraft av sin refleksjon å sette gåten inn i en større sammenheng. Med basis i den uforklarlige kvinnen reflekterer han over sitt eget liv, sine erfaringsmuligheter og begrensninger. I ”Post” skjerpes fortellerholdningen altså i retning av en utålmodig resignasjon på egne betrakningers vegne, men dette viser seg da også å være det som skal til for virkelig å intensivere jakten i retning av mulige ”løsninger” på problemene – hvor utopiske disse enn viser seg å være.

Det optimale og utopiske mål i forhold til erkjennelsesproblematikken er altså å kunne betrakte fra begge sider: Å se sin egen enke spasere forbi med reklamebetrykte bæreposer. Å holde sin egen hodeskalle i hånden. Å tilsynelatende tale (som gest), men uten talens lyd og mening. Betrakte – med vindusrutens glassflate som skjold. Den samme distansen, den samme umuligheten. Det er fascinerende umuligheter Ulvens tekster stiller oss overfor her. I tillegg til å synliggjøre det umulige, viser disse forestilte situasjonene en glede over at det likevel (trass umulighetene) er mulig å *forestille seg* slike umuligheter.

Jeg signaliserte i oppgavens innledende kapitler at jeg ønsket å prosedere på distansens mulighet og betydningen av den kontemplative betraktning i forhold til erkjennelsesproblematikken i Ulvens tekster. Jeg har i dette kapitlet forsøkt å vise hvordan en tekst som ”Post” vektlegger betydningen av den bevisste distanse. ”Havet” – historien som er oppe til behandling i neste kapittel – vil til fulle demonstrere betydningen av den kontemplative betraktning.

Kapittel 5

”Havet” - Tilbake til ingenting

fragme’nt, et, lat. løsrevet stykke av et hele, bruddstykke. **fragmenta’risk**, adj. bruddstykkevis, sammenhengende, oppstykket. **fragmente’ring**, en, oppdeling.¹⁵⁶

tentakel: fangarm, følehorn.¹⁵⁷

I analysene av ”Hysteriker” og ”Post” gikk jeg langt i å antyde at erkjennelse i en ulvensk kontekst aldri kan nås. Hvis ”erkjennelse” er ekvivalent med ”erkjennelse av utsiden”, er ikke dette en spesielt dristig påstand. Siden språket er den eneste måten å formulere erkjennelse på, er vi nødvendigvis evig avskåret fra alle språkløse størrelser. Det vil alltid finnes noe bortenfor og utenfor vår erkjennelse, og utsiden vil alltid være utside. Men hva med erkjennelse av vår livsverden?

I vår livsverden er vi, som språklige og bevisste vesen, nødt til å forholde oss til den utsiden vi ikke kan nå. Vi må aktivt forholde oss til begrensningene for vår eksistens og vår forståelse. Og vi må leve med vissheten om at når vi endelig finner den stillheten vi søker, har vi ikke lenger en bevissthet som kan oppleve den. Denne innsikten er i høyeste grad til stede i ”Havet”

Hvis bevissheten, og den menneskelige par excellence, kan anses som bråk, en slags evinnelig, aldri hvilende støy, så finnes det altså i steinene og plantene en stillhet som er desto større som den ikke kan oppleves av noen. *Ved nærmere ettertanke den stillheten som finnes inne i oss fra det øyeblikket vi igjen er blitt til livløs materie*, ettersom ingen kan si: Jeg er en knokkel, slik en stein eller en flekk med grønske heller ikke kan si: Ego sum.¹⁵⁸

Vi har, gjennom de bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene i de foregående kapitlene, sett hvordan Ulvens tekster insisterer på den menneskelige bevisshetens begrensninger og strever

¹⁵⁶ Berulfsen og Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 123.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 352.

¹⁵⁸ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, ss. 52-53, min uth.

for å få et avklart forhold til dem. Men i behandlingen av erkjennelsesproblematikken i Ulvens sene prosa finnes det også *konstruktive erkjennelsesstrategier*, som er opptatt av å kartlegge hvilke muligheter for erkjennelse vi tross alt har. I ”Havet” er disse strategiene særlig knyttet til formen, nærmere bestemt til komposisjonslinjen. Og de er knyttet til fortellerholdningen, som går i en mer kontemplativ retning enn tilfellet var i ”Post”.

Med blikket, bare med blikket...

Et rykk. Så ubevegelig. Så en liten bivring. Så ubevegelig. Et nytt rykk, så ubevegelig, en liten bivring, og så videre, rød, grasil som et lem på et eller annet eksotisk insekt, en tentakel eller noe slikt.¹⁵⁹

Med disse rykkende og bivrende bevegelsene åpner ”Havet” – og nok en gang lykkes Ulven i å forvirre sin leser. Det handler om de virkelig store og ubesvarte spørsmålene i livet: Havet, Døden og Kjærligheten. Eller gjør det? Handler det ikke om helt andre ting? For eksempel en mobilkran, en vekkerklokke og en samling skjell?

Teksten viser oss fremfor alt hvordan Ulven makter å ta tak i selv de mest forslitte klisjeene, og løfte dem over i noe annet og ekstraordinært. Jo visst: Det handler om Havet, Døden og Kjærligheten. Men disse eksisterer i teksten bare som fjerne størrelser. Eller mer bestemt: Havet, Døden og Kjærligheten eksisterer som *fraværende, utenfor, eller bortenfor*. Fraværende i tid og rom, utenfor syns- og rekkevidde, eller også bortenfor språkets og bevissthetens grenser.

Fortelleren, også her en navnløs personal forteller, innrømmer at han ” [...] ikke har vært ute av huset på ni år, seks måneder og fireogtyve dager.”¹⁶⁰ Hans eneste kontakt med verden går via leilighetens vindusrute – men i motsetning til fortelleren i ”Post” uttrykker ikke fortelleren

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 47.

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 51.

i ”Havet” at han kunne ønske det annerledes. Fortellerens statiske tilværelse i ”Havet” er ikke begrunnet, og heller ikke problematisert. Den er bare konstatert. Isolasjonen gir ham en distanse til verden som gir mulighet til refleksjon og lange tankerekker – og fortelleren i ”Havet” *griper* denne muligheten. I ni og et halvt år har fortelleren bare beveget seg ut i verden med blikket. Tekstens mange beskrivelser og betraktninger samles da også i en refleksjon over blikkets og synets muligheter og begrensninger – blant annet blikkets evne til å bevege seg over lange avstander innenfor et øyeblikks tidsrom, uten fysiske anstrengelser:

Om jeg nå flytter blikket fra [...] langt der borte, og trekker det inn i rommet (hvis det utgikk to følehorn fra øynene mine til ethvert punkt jeg måtte finne det for godt å fokusere, ville disse følehornene nå trekke seg kraftig sammen, fra en lengde på over to kilometer til omtrent to meter) [...] ¹⁶¹

Det er takket være disse sanseegenskapene at fortelleren, til tross for sin statiske tilværelse, er i stand til å holde en viss kontakt med verden utenfor leiligheten og vindusruten. Imidlertid erkjenner fortelleren at synet er en avmektig sans. I en lang parentes gis en original utlegning av blikkets avmakt:

(Synet er i grunn den mest avmektige av alle sanser, det er den sansen som rekker lengst og besitter minst [...] man kan bare tenke seg hvordan det ville bli hvis blikket faktisk kunne trekke til seg og eie alt det kan fange inn [...] ved nærmere ettertanke måtte alle og enhver holde sine egne ting skjult, ellers ville det føre til totalt sammenbrudd for enhver privateiendom, men også for all kollektiveiendom, alle gjenstandene ville rotere uopphørlig mellom forskjellige eiere som så på det etter tur; men om nå prinsippet om blikkets absolutt possessive egenskaper ble utvidet til å gjelde også det såkalte kjødelige begjær, eller for den saks skyld aggresjonen så ville det føre til en slik uendelighet av forviklinger og forvirringer at ethvert sosialt liv i praksis ville bli umulig; her er det nok på tide å stoppe denne tankerekken.) ¹⁶²

Til tross for bevissthetens om blikkets og synssansens avmakt, demonstrerer ”Havet” med all mulig tydelighet at blikket aldri er en passiv mottaker. Blikket er alltid aktivt fortolkende. Her ligger et problem (vi kan ikke få innsikt i tingene ”slik de er”), men også en skapende mulighet. I dette kapitlet skal vi se hvordan fortelleren i ”Havet” utnytter blikkets, synssansens og bevissthetens aktivt skapende potensiale i retning av å observere forsvinnende

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 53.

¹⁶² *Ibid.*, ss. 54-55.

prosesser i objekter og fragmenter, innenfor og utenfor vindusruten, for på denne måten å bevege seg i retning av en erkjennelsens grense.

Teksten forlater nesten ethvert tilløp til ytre handling til fordel for svært detaljerte skildringer av gjenstander og fenomen. Fortelleren *ser* både utover og innover. Utenfor ligger verden: mobilkranen, sykehuset og, helt i det fjerne, havet. Innenfor ligger fortellerens hukommelse, minnene, de indre bildene som fortelleren skildrer i form av dyr. Steder, personer og hendelser som er borte, men som kan hentes frem igjen. Men hvordan skille hendelsen fra erindringen om hendelsen?

Forvirringen leseren utsettes for i teksten, er knyttet til et svært konsentrert fortelleperspektiv. Leseren ser alt gjennom fortellerens øyne, og ser dermed bare det fortelleren til enhver tid velger å feste blikket på: De smale utsnittene som stilles opp og klippes sammen i en bestemt rekkefølge. Det er på ingen måte tale om forvirring for forvirringens skyld: Bak det tilsynelatende fragmentariske, ligger det en stram komposisjon, en ren linje som usynlig binder teksten sammen til en eneste lang refleksjon, slik jeg skal forsøke å vise i det følgende.

En tentakelaktig rykning

Det skal vise seg at det er langt fra noe eksotisk insekt som rykker og bivrer i det siterte åpningsavsnittet: Det er tvert imot sekundviseren på en ødelagt vekkerklokke i fortellerens leilighet. Denne ødelagte klokken, og dens ikke-tid, er en av de mange gåtene teksten kretser rundt. Klokken er fastlåst i en repetitiv bevegelse. Viseren *viser* riktignok fortsatt sekunder, men ikke hvilket sekund, bare hvilket som helst sekund. Klokken er vanligvis svaret, men i ødelagt tilstand er den forvandlet til spørsmålet. En tentakel er en fangarm, og sekundviseren er en fangarm som ikke kommer noen vei: Hva er det klokkenes røde arm forsøker å fange?

Et mulig, om enn banalt svar, er selvsagt at den forsøker å fange tiden. Klokken som ”[...] hverken virker eller ikke virker[...]”¹⁶³ er ikke lenger i stand til å vise tiden, og sekundviseren strekker seg som en fangarm mot fremtiden, her i form av neste sekund:

Kortviseren pekende på femtallet, langviseren på tallet, den tynne nålen for alarmer på åtte. Sekundviseren på tretallet, på vei mot neste strek, uten noensinne å komme dit: et rykk, så ubevegelig, en bivring, et rykk og så videre.¹⁶⁴

Teksten åpner imidlertid ikke med en beskrivelse av den ødelagte klokken, men med en skildring som utelukkende konsentrerer seg om bevegelsene til klokkes *sekundviser*. Det nevnes ikke med et ord hva beskrivelsen gjelder, og assosiasjonene, ”rød, grasil, som et lem på et eller annet eksotisk insekt, en tentakel eller noe slikt”,¹⁶⁵ leder neppe førstegangslseren i retning av en vekkerklokke. Dette resulterer i persepsjonsforlenging, og her er det som om selve beskrivelsen får forrang fremfor gjenstanden: Vi leser beskrivelsen, det er en nøyaktig og eksakt beskrivelse, men av hva?

I løpet av teksten får vi langsomt ledetråder, som vi senere kan sette sammen til en beretning om hva som hendte med klokken: Fortelleren vasket leiligheten, skubbet til klokken – og den falt ned. En hverdagslig hendelse, med andre ord. Men idet komposisjonen forlenger vår persepsjon av denne hendelsen, ser vi den røde armens bevegelser i et annet lys enn det hverdagslige.

Armer finnes også på utsiden av vindusruten. Fortelleren observerer ”[...] den svarte armen til en mobilkran i arbeid [...]”¹⁶⁶ og gir en presis beskrivelse av mobilkranens bevegelser opp og

¹⁶³ *Ibid.*, s. 58.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 57.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 47.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 51.

ned. Han vet imidlertid ikke hva kranen løfter, og som følge av dette løftes den svarte armen ut av den hverdagslige kontekst, og inn i rekken av uløselige mysterier:

[...] og det slår meg nå, at hva denne kranen heiser opp (eller ned), det hører til den kategorien ting jeg aldri vil få vite noe om, jeg kan bare sitte og betrakte den, omtrent som man kan betrakte en fjern planet og aldri få vite hvordan det ser ut der, eller man kan betrakte et vilt dyr i bur, og aldri få vite hvordan det er å være dyret selv, eller som jeg kan betrakte rullesteinen på kommoden og aldri få noen opplevelse av å være en stein [...]¹⁶⁷

En mobilkran og en ødelagt vekkerklokke. I utgangspunktet trivielle fenomen. ”Havet” består for det meste av slike trivielle fenomen, men leseren har aldri anledning til å akseptere dem som trivialiteter, ettersom de mange similene som preger teksten trekker de trivielle fenomenene over i det ekstraordinære.¹⁶⁸ Atter en gang ser vi det uforklarlige i det trivielle. Den svarte armen løfter opp og ned. Den røde armen rykker og bivrer. Bevegelser uten hensikt, eller med skjult hensikt, kretsende rundt en kategori: ” [...] den kategorien ting jeg aldri vil få vite noe om.”¹⁶⁹ Det deterministiske og absolutte ”aldri” hindrer imidlertid ikke fortelleren å oppsøke og betrakte de evig gåtefulle gjenstandene om og om igjen.

I møtet med ”Havet” vil leseren være nødt til å konfrontere teksten slik fortelleren konfronterer tekstens ulike elementer. ”Havet” består av en rekke ulike fragmenter og gjenstander: Den ødelagte vekkerklokken, mobilkranen, en samling skjell i en blå plasteske, en rullestein, et glimt av hav, en skorstein, en skorstein som ikke kan ses, minner og minnefragmenter. Lesninger og tolkninger av disse står i sentrum av fortellerens oppmerksomhet. I formen blir dette konkret illustrert ved at også de enkelte avsnittene er fragmenter. Avsnittene i ”Havet” kan best sammenlignes med puslespillbrikker som er spredt ut over sidene. For å forstå historien er leseren selv nødt til å pusle de ulike avsnittene

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Med dette menes at teksten utnytter similens evne til å åpenbare en likhet mellom to helt forskjellige ting. Eksempler: sekundviseren på klokken: ”rød, grasil som et lem på et eller annet eksotisk insekt” (*ibid.*: 47), minnene ”liksom i dvale, et mylder av rare dyr” (*ibid.*), en glemt dag ”som om den var et verdifullt samleobjekt” (*ibid.*, s. 48), osv.

¹⁶⁹ *Ibid.*

sammen, og dette kan bare gjøres ved å følge ledetrådene underveis. Dette kompositoriske grepet illustreres best skjematisk. Oversikten nedenfor gjengir derfor de ulike avsnittene i ”Havet”, hvilke gjenstander/fenomen som omtales i de enkelte avsnittene, og noen hint om hvor man finner ledetråder:

”Havet”

- 1) **Vekkerklokken:** ”Et rykk, så en liten bivring...”: Beskrivelse av sekundvisernes bevegelser, men uten at klokken identifiseres, og uten at jeg-fortelleren presenterer seg.
- 2) ”Det hender jeg prøver å bare se...” Jeg-fortelleren kommer til syne. Utlegning om blikket, samt om minner: **Erindringsdyrene.**
- 3) **Skjell:** ”En rekke hjertemuslinger...”
- 4) **Minner:** Erindringsdyrene. De glemte dagene
- 5) **Skjell:** ”Omkring et halvt dusin bittesmå konkylier...”
- 6) **Minner:** ”Det med kysset...”
- 7) **Skjell:** ”Et håndflatestort kamskjell
- 8) **Vekkerklokken, første ledetråd:** ”da jeg endelig nærmet meg kommoden, med ryggen til, slo kosteskaftet borti den, og den falt ned.”
- 9) Mobilkranen
- 10) **Skjell:** ”To små skjell...”
- 11) **Refleksjon:** Den menneskelige bevissthet
- 12) **Vekkerklokken, andre ledetråd:** ”den lange røde streken, hakkende over den korte svarte streken bak tallet...”
- 13) Tøyelefanten
- 14) **Skjell:** ”Tre-fire blanke sneglehus...”
- 15) Tøyelefanten + refleksjon over synets avmektighet.
- 16) **Vekkerklokken, tredje ledetråd:** ”Urskiven”
- 17) Beskrivelse av fortellerens utsikt
- 18) **Skjell:** To blåskjell som ikke lenger er blå
- 19) Skorsteinen
- 20) **Vekkerklokken, fjerde ledetråd:** ”En tentakelaktig rykning i sekundviseren”
- 21) Havet
- 22) ”Et stykke tang”
- 23) **Vekkerklokken, avklaring av avsnitt 1:** ”Sekundviseren på tretallet...” osv.
- 24) Slutt på avsnitt. Nå begynner en lang passasje. **Avklaring** i forhold til: Vekkerklokken, skjellene, rullesteinen. Minne. Elefantmannen.

Som den skjematisk oversikten viser, har komposisjonslinjen helt klare funksjoner: I tillegg til å desorientere og komplisere trivialitetene, skaper den uventede sammenstillinger. Ulike skildringssekvenser er skilt fra hverandre ved avsnitt. Men der avsnittene skiller de ulike elementene, fører rekkefølgen på avsnittene ulike elementer sammen. ”Havet” kretser tematisk rundt en rekke gåter, og formen medvirker til at dette også blir gåter for leseren, slik at leseren gjennomfører tolkningsoperasjoner i forhold til komposisjonen som ligner de fortelleren gjennomfører i forhold til motivene i teksten.

For eksempel leder det nevnte kryptiske åpningsavsnittet leseren inn på et spor som man forventer at andre avsnitt vil følge opp. Men oppfølgingen uteblir, og desorienteringen er et faktum. I begynnelsen råder det nesten full forvirring med hensyn til tekstens hvem/hva/hvor: Teksten bærer tittelen ”Havet”, første avsnitt gir en beskrivelse av en vekkerklokke, men uten å nevne klokken ved navn, og uten at jeg-fortelleren kommer til syne. Andre avsnitt åpner med en refleksjon over at det ”merkelig nok går [...]an å minnes med åpne øyne”¹⁷⁰ og går deretter over til å skildre erindringsdyrene. Sammenstillingen av disse tre komponentene er ikke på noen måte klar for førstegangsleseren – og da *Vente og ikke se* ble lansert, misforsto da også opptil flere kritikere dette fortellertekniske grepet i ”Havet”: Det ble eksempelvis ikke klart for kritikerne (selv om det blir klart utover i teksten) at det *er* jeg-fortelleren som skildrer sekundviseren på vekkerklokken i første avsnitt, selv om fortelleren ikke kommer til syne før i andre avsnitt.¹⁷¹

Den tapte tid

Vi har sett hvordan sekundviseren på den ødelagte vekkerklokken kan sies å forsøke å fange tiden, nærmere bestemt fremtiden (neste sekund). Også fortelleren i ”Havet” bærer på et ønske om å fange tiden, men det er først og fremst *fortiden* – nærmere bestemt hans egen fortid – som står i sentrum for fortellerens oppmerksomhet. Det skal imidlertid vise seg at det er alt annet enn enkelt å konfrontere sin egen bevissthet i jakten på sann kunnskap. Fortelleren i ”Havet” erfarer at hans fortid er fragmentert og åpen for tolkning, den blir stadig invadert av nåtiden. Ikke en gang det som beviselig en gang har hendt, kan fastholdes, til tross for at

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 47.

¹⁷¹ Se henholdsvis Eivind Røssaks og Bjørn Aagenes’ anmeldelser av *Vente og ikke se* (begge uten tittel), i *Vinduet* nr. 4 1994, ss. 52-54. *Vinduet* publiserte altså ikke mindre enn to anmeldelser av *Vente og ikke se* i ett og samme nummer (begge positive), og begge de respektive kritikerne misforstår altså dette fortellertekniske grepet i åpningen av ”Havet”.

minnene ”ligger lagret”¹⁷² i bevisstheten. For minnene er ikke mapper i et arkiv, men derimot dyr i en slags indre zoologisk have:

[...] et mylder av rare dyr; noen er trege og dorske, kalde, vekselvarme, de rører seg motvillig og seigt, andre har derimot vist seg så ofte at de på en måte er begynt å bli støle og stive og pjuskete i pelsen, man ser de tynne bena under fjonene [...] ¹⁷³

Disse såkalte erindringsdyrene kan oppsøkes, betraktes og oppleves – men de kan ikke beherskes. Erindringsdyrene er uløselig knyttet til fortelleren, men likevel er han ikke herre over dem: ”[...] det verste er at så mange er en slags nattdyr, eller underjordiske dyr [...] og enda flere, antagelig de fleste, får man aldri se i det hele tatt.”¹⁷⁴ Fortelleren erkjenner at minnene/erindringsdyrene *er der*, selv om de aldri viser seg. Dette er også en erkjennelse i forhold til tidens arbeid med minnene: Det som i utgangspunktet var en avgrenset helhet (fortiden), har i tidens løp blitt et mer flertydig minnefragment.

Enda mer besynderlig er det som beviselig har hendt, men som fortelleren *ikke* husker. Mot bildet av de oppbevarte minnenes fauna, står de glemte dagene, som fortelleren forestiller seg har blitt:

[...] stjålet, og solgt til en ukjent og uoppsporbar samler, som nå har innlemmet denne dagen i sin samling av dager, eller noen (uvisst hvem) har lagt den i en krukke, og forseglede krukken, og satt den ned i en krypt, eller en hule, lukket etterpå, og ikke bare denne dagen, men hver eneste dag jeg har glemt i hver sin krukke, hele rader med forseglede krukker [...] Men det finnes ingen tyv og ingen samler, ingen krukkeforsegler i sin krypt eller sin hule, det er en dag jeg selv har opplevd, og som ikke bare er borte, i likhet med alle mine levedager inntil denne, men hvis spor også er borte. ¹⁷⁵

De glemte dagene er evig tapt, men de gjenlevende minnene kan oppsøkes. På samme måte som fortelleren vedvarende betrakter og reflekterer over gjenstander og fenomen, vender han stadig vekk tilbake til minnene – og da spesielt det kjæreste minnet: ” [...] det med kysset [...]”¹⁷⁶ Det paradoksale er at de gjentatte repetisjonene svekker minnet i stedet for å styrke

¹⁷² Ulven: *Op. cit.*, s. 47.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 48.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, s. 49.

det. Hendelsen som var utgangspunktet for minnet, havner bak så mange lag av erindring at den blir vanskelig å spore.

(Jeg har [...] vært igjennom det så mange ganger at jeg nesten ikke klarer å skille min gjenerindring av erindringen fra selve erindringen; det kan ligne en helgenstatue som er blitt så ofte kysset at ethvert spor av tånegler og tær er blitt borte, og teoretisk sett kan man tenke seg at tilbedelsen til slutt vil fortære det tilbedte, *som endelig trekker seg tilbake til ingenting og blir der.*)¹⁷⁷

Med denne parentesen blir også de sviktende minnene del av erkjennelsesproblematikken. I likhet med fotografiet (jf. kapittel 3 og analysen av ”Hysteriker”), viser minnet tilbake til en forgangen hendelse som er borte for alltid. Men minnet er ikke en gang et håndgripelig, fastfrosset fragment. Minnet er et fragment i bevegelse, og det beveger seg *tilbake til ingenting*.

I likhet med ”Utstilling X” fra *Stein og speil*, som ble analysert i kapittel 1, rommer ”Havet” en innsikt i at *ingenenting* er mulighetsvilkåret for alt. Å trekke seg *tilbake* til *ingenenting*, må nødvendigvis innebære å *komme fra* *ingenenting*. Hvis vi setter *ingenenting* sammen med *utsiden*, finner vi det samme postulatet som ble presisert i kapittel 1:¹⁷⁸ Vi har en gang vært på den utsiden vi aldri kan nå. Vi har en gang vært del av det innholdsløse og formløse – og en gang skal vi tilbake. Men ikke uten å måtte gi slipp på både den bevisstheten som kunne ha gitt oss innsikt og det språket vi kunne ha formulert innsikten i.

Det formløse *ingenenting*

Språket og bevisstheten tilhører vår livsverden og kan aldri følge med til den andre siden. Dette forhindrer ikke at vi kan søke etter glimt av utsiden på innsiden – men om vi gjør det,

¹⁷⁷ *Ibid.*, s. 50, min uth.

¹⁷⁸ Analysen av ”Utstilling X”.

skal vi vite at vi beveger oss ut på et Sisyfos-arbeid,¹⁷⁹ et arbeid med et umulig mål: Opprinnelsen – det formløse – *ingenting*.

Å bevege seg ut på dette arbeidet er å bevege seg i retning av erkjennelsens grense. ”Havet” består av en rekke slike bevegelser av sansning-opplevelse-erfaring-refleksjon-bevissthet-erkjennelse og endelig: språkliggjøring. Men idet den språklige innsikten foreligger, blir det som skulle ha vært destinasjonen, forvandlet til en blindgate. En optimal erkjennelse ville måtte innbefatte overskridelse til utsiden, og siden en slik overskridelse er prinsipielt umulig, vil den språklig formulerte innsikten alltid være ufullstendig, siden den søker det den ikke kan nå: ”det formløse punktet [den] en gang sprang ut av”.¹⁸⁰ Å uttale et ord eller et begrep, er samtidig å ta opp i seg et nærvær. Dét gjelder også når ordene og begrepene omhandler negasjon og fravær. Hillis Miller formulerer paradokset slik:

Death is an area in the mind that cannot be humanized. This defaced area is a product of the inherence of language in consciousness and of consciousness's dependence on language. [...] The fact that this blind spot cannot be faced means that any displaced name for it, “death”, for example, covers over what it names as much as it reveals it.¹⁸¹

Den eneste løsningen er å starte bevegelsen fra sansning til språkliggjøring på nytt og på nytt, samtidig som man er nødt til å innrømme at man aldri vil nå målet – en innsikt som, i Sætres lesning av Blanchot, kommer til uttrykk på følgende måte:

Reiskapane som mennesket har til å vinne innsikt, blir berre utbytbar allusjonar til den negasjonen vi ikkje kan erkjenne. Livet er konstituert av slike substituerbare teikn. Sann kunnskap kan ikkje nåast, korkje som rein positivitet eller som rein negasjon. [...] Difor kan den ureine, intensiverte angsten og døyinga nærre seg av alle teikn (forstått som gjeremål eller objekt for oss). [...] Og kva er teikn for Blanchot? Det er *positive* storleikar, som krev rasjonalitet i bruk og formgjeving. Men teikn har òg eit krav på seg om å vere det motsette: Dei skal nå innsikt i ei erfaring som ”finst” berre i negasjonen, oppløysing og galskap, og som er språklaus.¹⁸²

¹⁷⁹ Etter *Sisyfos*: Korinths mytiske grunnlegger og første konge. Han forbrøt seg mot gudene og ble straffet i underverdenen ved at han stadig måtte rulle en stor stein opp til en fjelltopp, hvorfra den hver gang trillet ned igjen. (J.W. Fuchs: *Antikkleksikonet*, s. 237).

¹⁸⁰ Ulven: *Op. cit.*, s. 50.

¹⁸¹ Hillis Miller: *Op. cit.*, s. 250.

¹⁸² Sætre: *Op. cit.*, ss. 5-6.

Flere steder i Ulvens forfatterskap fører denne innsikten i den menneskelige bevissthetens smertelige begrensninger til en (riktignok utopisk) lengsel i retning av det bevisstløse, eksempelvis i ”Hysteriker, eller som her i *Gravgaver*:

Han kjente en brå lengsel etter å reduseres til det stivfrosne kjøttstykket under tinnfolien, [...] Der skulle han ligget, uvitende om det han nå tenkte. Paradisisk. Være et stykke frossent kjøtt i en gammel handleveske. Ikke handle. Sibirsk ro.¹⁸³

”Havet” preges derimot *ikke* av noe ønske om kapitulasjon. Tvert imot ironiserer fortelleren over slike forestillinger, som her, hvor Ulven ikke bare leker med Nils Collet Vogts ”Var jeg blot en gran i skogen”, men også med passasjer i sitt eget forfatterskap:

[...] slik at dikterens ønske om å være for eksempel en gran i skogen er umulig å oppfylle, for det finnes ingen som er en gran i skogen; å være en gran i skogen ville i grunnen være det samme som å være død, eller ihvertfall bevisstløs, et koma uten oppvåkning, granen i skogen et koma uten oppvåkning. O var jeg blott et koma i skogen, uten oppvåkning.¹⁸⁴

I stedet for kapitulasjon, er ”Havet” altså preget av vilje til konfrontasjon. At dette Sisyfos-arbeidet antagelig, og med nødvendighet, bare ender i en serie av tilbakevendinger til utgangspunktet, er ikke nødvendigvis et nederlag. At muligheten for avklaring er håpløs, hindrer aldri *forsøket* på avklaring. Vissheten om bevissthetens begrensninger hindrer ikke utforskningen av grensene for begrensningene. I ”Havet” utforskes disse grensene konkret gjennom fortellerens (og leserens) observasjoner av *bevegelser* i objekter og begreper. Blikkets skapende og fortolkende evne utnyttes i konstruktiv retning for å komme nærmere en grenseerkjennelse, slik vi skal se i det følgende

Havet i ”Havet”

Innsikten i minnenes sviktende bevegelighet minner oss om hvor problematisk det er å holde fast kunnskap og erkjennelse. På tross av at fortelleren i ”Havet” fører en tilværelse som best

¹⁸³ Ulven: *Gravgaver, op. cit.*, s. 88.

¹⁸⁴ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 52.

kan karakteriseres som statisk, opplever han likevel at alt, både *i* og *omkring* ham, er i forandring. Det gjelder for eksempel erindringsdyrene, skjellene, klokken, og i siste instans kanskje til og med havet.

Selv det som skulle være uforanderlig, fortellerens egen fortid, forandrer seg. Minnene er problematiske å avgrense og sirkle inn, og kan i siste instans vise seg å være like ubarmhjertig gåtefulle som sekundviseren på vekkerklokken. Dette er urovekkende, siden det viser at fortelleren støter på de samme problemene enten han vender seg *utover* eller *innover* i jakten på kunnskap. Fortelleren kan ikke engang nå til sikker kunnskap om seg selv. Til og med hans egen bevissthet skjuler mer enn den viser.

Hvordan skal man løse en slik floke av bekymringsverdige konklusjoner? I en ulvensk kontekst begynner den konstruktive tilnærmingen til erkjennelsesproblematikken i det øyeblikk man ikke lenger jakter på sikker kunnskap og avklarte kategorier, men tar den stadige forandringen, og da særlig *forsvinningen*, på alvor. I ”Havet” er det fremfor alt minnene og skjellene som er ”i forsvinning” og på vei tilbake til *ingenting*, men det skal vise seg at også havet kan sies å være i en lignende forandring.

Siden tekstens similer gir marine assosiasjoner, også der utgangspunktet er langt fra det marine, er det ikke sikkert at leseren i første omgang savner havet i ”Havet”. Men faktum er at havet, ifølge tittelen det bærende element i historien, befinner seg helt i periferien av tekstens topografi. Fortelleren har ingen stabil utsikt til havet, verken utover eller innover. Gjennom vindusruten ser han havet bare ”med ujevne mellomrom”,¹⁸⁵ og i bevisstheten begynner minnet om havet å bli utflytende:

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. 56.

Etter bare å ha sett havet på flere kilometers avstand over en tid på ni og et halvt år, har jeg mer eller mindre glemt følelsen av varm sandstrand mot føttene, glemt lyden av brenningene, glemt hvordan det kjennes å holde en glassmanet i hånden, glemt lukten av hav, følelsen av hav og synet av hav.¹⁸⁶

To former for hav er til stede i teksten. For det første: Det havet som fortelleren så vidt skimter fra vinduet. For det andre: En samling skjell i en plasteske som fortelleren har i leiligheten. Beskrivelsen av skjellene går igjen i hele teksten, og fortelleren leser og tolker skjellene som fragmenter av hav:

Mitt nåværende hav befinner seg i en blå plasteske på cirka ti ganger tyve centimeter, med gjennomsiktig lokk, og er det noe som særpreger disse relikter av hav, så er det en utpreget tørrhet. Det finnes ikke en dråpe vann igjen av det osean som en gang omsluttet dem, eller skylte over dem, eller fuktet dem ved høyvann om ikke annet. Lokket har en stor sprekk tvers over, og det lar seg ikke legge helt på, ettersom ett av skjellene er for høyt. [...] ¹⁸⁷

Skjellene er fragmenter fra fortiden. I motsetning til erindringsdyrene er de håndgripelige fragmenter, men også skjellene innvaderes av nåtiden. De er alle i forvitring, inntørkede, utviskede og tatt ut av sin opprinnelige kontekst. De har ikke lenger sin opprinnelige farge, slik at navnene, f.eks. blåskjell, blir misvisende: ”To blåskjell som ikke lenger er blå, og heller ikke svarte, men tvertimot hvite utenpå, en dels matt, dels skimrende hvithet full av ganglignende arr og merker [...]”¹⁸⁸ Skjellene ses altså som *forsvinnende*. De er, i likhet med erindringsdyrene, på vei tilbake til det *ingenting* som er utgangspunktet for alle ting.

Komposisjonen skaper, gjennom rekkefølgen på avsnittene, metonymiske relasjoner mellom klokken og skjellene.¹⁸⁹ Senere viser det seg at de to gjenstandene også står nær hverandre på kommoden i fortellerens leilighet:

Mitt nåværende hav befinner seg i en blå plasteske [...] med gjennomsiktig lokk [...] Vekkerklokken som hverken virker eller ikke virker står oppå esken, som om de hørte sammen, med rullesteinen som taust vitne ved siden av.¹⁹⁰

¹⁸⁶ *Ibid.*, s. 57.

¹⁸⁷ *Ibid.*, s. 58.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Se diagram, s. 87.

¹⁹⁰ *Ibid.*

Den *ødelagte* klokken. Det *negative* havet og endelig rullesteinen som *taust* vitne. De står oppå og ved siden av hverandre, de er åpenbare, men samtidig totalt uforståelige. Klokken, skjellene, minnene og havet er sammenstilt i et komplekst nettverk av betydninger. Plastesken havner i grenseland. I likhet med vekkerklokken, er den ”verken/eller” og ”både/og”. Plastesken som ikke er havet, som er langt fra havet – men som samtidig er nærmere havet enn vi tror, siden den er nettopp en *plasteske*. Et petroleumprodukt som kan spore sin opprinnelse tilbake til oljen *under* havet. Plastesken er ikke havet, den er heller ikke et akvarium. Men det finnes elementer av både hav og akvarium i plastesken. Den kan ikke fullstendig verken avskrives eller innskrives, og dette er treffende illustrert ved at esken ikke lar seg lukke: ”lokket [...] lar seg ikke legge helt på [...]”¹⁹¹

Når hav i ulike former opptar en så sentral del av fortellerens betraktninger, skyldes det havets mange og gåtefulle egenskaper: Havet er grenseløst, og samtidig klart begrenset. Det betraktes best på avstand. Havet har evne til å skylle vekk og forandre. Og havet er selv i stadig forandring. På den ene siden kan havet delvis gripes og avgrenses, i en plasteske eller et akvarium. På den annen side kan et akvarium eller en samling tørre skjell aldri *bli* havet. Det ville være like håpløst som for et herbarium å bli en blomstereng. Havet vil alltid være mer enn vann, vannplanter og fisk. Man kan ikke fange horisonten i en eske.

I ”Havet” deler også døden og kjærligheten disse egenskapene. Havet, døden og kjærligheten er rett og slett umulige å gripe, uansett hvilke (fang)armer vi tar i bruk. Vi forholder oss til disse begrepene så å si hele livet, men vi kommer sjelden noen vei. De er flyktige størrelser, som unndrar seg definisjon og motsetter seg fastholdelse.

¹⁹¹ *Ibid.*

Det som finnes av kjærlighet i ”Havet”, tar form av minner. Skjønt, kjærlighet? Det finnes henvisninger til et par kjærester som fortelleren har hatt, men vi skal merke oss at fortellerens kjæreste minne ikke er knyttet til noen av disse kjærestene, men er et uventet ”[...] kyss på kinnet til avskjed [...]”,¹⁹² fra en jente som ”[...] ikke var spesielt pen eller sjarmerende [...]”.¹⁹³ Og allikevel er dette minnet så kjært at det blir sammenlignet med en helgenstatue.

På samme måte med døden. Fortelleren kan se sykehuset fra vinduet, men ikke krematoriet, noe som er kilde til både irritasjon og resignasjon:

Det er i grunnen typisk. Den skorsteinen jeg en dag kommer til å fly ut av, forvandlet til røyk, den kan jeg ikke se. På den annen side ville jeg jo ikke, med et tilfreds sukk, kunne sitte og se røyken av meg selv fly ut av noen skorstein i alle fall.¹⁹⁴

Fortelleren uttrykker ikke her noen form for sentimental dødslengsel, men et ønske om å kunne betrakte sin egen død fra begge sider av horisonten – en parallell både til ”Post” og *Gravgaver* – noe han vet er umulig. Av sitatet kan vi slutte at fortelleren mener det ville være til trøst hvis han i det minste hadde kunnet betrakte krematoriets skorstein fra vinduet. Men heller ikke dette lar seg gjøre.

Fortelleren erfarer altså en absolutt avstand til døden, men også en nesten like absolutt avstand til det som kunne ha gitt næring til refleksjon rundt døden (krematorieskorsteinen). Han må nøye seg med den skorsteinen han *kan* se, som peker mot skorsteinen han ikke kan se. Så langt er fortellerens utsikt utilfredstillende, inntil et annet og mer overraskende substitutt for krematorieskorsteinen dukker opp:

¹⁹² *Ibid.*, s. 50.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, s. 56.

Den skorsteinen jeg en dag kommer til å fly ut av [...] den kan jeg ikke se. [...] Men mellom hus, tørkestativ, trær og så videre får jeg, med ujevne mellomrom, noen glimt av havet, riktignok ikke blått, ikke engang gråblått, men hvitgrått, som tåke, slik at det strengt tatt kunne være noe annet enn hav, kanskje skyer [...]¹⁹⁵

Hvordan kan havet fungere som et substitutt for krematorieskorsteinen? I denne sammenstillingen blir begge et bilde på døden. Krematorieskorsteinen kan imidlertid sies å høre til i en kjede som i siste instans peker mot døden (røyk-skorstein-kremasjon-død kropp-død) mens havet ikke umiddelbart kan sies å høre til i en slik kjede (hav-død). Havet kan dessuten ikke peke mot ild, siden ild og vann i prinsippet utelukker hverandre.

Men havet i ”Havet” er i bevegelse: I den videre beskrivelsen blir havet sammenlignet med noe annet som det ikke er og aldri kan bli, nemlig skyer. Fortelleren sier at havet er: ”[...] riktignok ikke blått, ikke engang gråblått, men hvitgrått som tåke, slik at det strengt tatt kunne være noe annet enn hav, kanskje skyer, [...]”¹⁹⁶ Gjentatte ganger settes havet altså sammen med sine motsetninger: Hav og himmel. Ild og vann. Havet blir en representasjon for det som ikke kan representeres. For hva er havet? Havet er grensen. Den tynne stripen hav som fortelleren skimter fra vinduet, markerer grensen for fortellerens, og historiens, horisont. Utforskningen av fortellerens indre og ytre grense ender på denne horisonten. Havet grenser, både utover og innover, til taushet og forsvinning. Vi kan dessuten også se havet som et *bilde* på grenseerkjennelsen.

Grensen for vår erkjennelse er ifølge Blanchot allerede tilstede som en del av språket. Når Ulvens forfatterskap tøyser grensene for erkjennelse, innebærer det altså at tekstene tøyser språket så langt som mulig i retning av taushet og forsvinning. Dette kan vi observere rent konkret ved at forsvinning, utviskning og forandring går igjen i en tekst som ”Havet”, slik vi har sett i det foregående.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, ss. 56-57.

Muligheten i den kontemplative betraktning

I ”Havet” møter vi ikke lenger det samme behovet for å *løse* gåtene, men derimot en større grad av ro og glede over at det er stadig er mulig å *betrakte* gåtene selv om man ikke kommer til noen løsning. Fortelleren i ”Havet” synes dermed å ha erkjent sine begrensninger i forhold til objektene han betrakter, og evner på dette grunnlaget å møte de gåtefulle fenomenene med en annen og mer konstruktiv innstilling. Denne fortelleren bruker altså begrensningene ved sitt perspektiv til å skape en konstruktiv mulighet gjennom den kontemplative betraktningen som preger teksten. Slik kan fortelleren observere minnenes og skjellenes bevegelser *tilbake til ingenting*, som altså er bevegelser tilbake til taushet og forsvinning – og bevegelser i retning av erkjennelsens grense.

Til grunn for dette ligger følgende innsikt: Vi kan ikke gripe et rent *ingenenting*, men vi kan observere forsvinningen og dermed få et *glimt* av et ingenting. I seriene av ufullstendige bevegelser mot erkjennelsens grense, kan vi ane en forsvinnende bevegelse – et imaginært nullpunkt i skjæringspunktet. Akkurat som vi kan oppleve at skjellene er i forvitring – eller at minnet teoretisk sett kan trekke seg tilbake til ingenting. Viktig i denne sammenhengen er det at forsvinningen er nettopp en *bevegelse*. Ikke et ingenting, men noe som går *mot* et ingenting. Denne forsvinningen og erkjennelsesmuligheten kan bare erfares gjennom den språklige bevisstheten, nærmere bestemt den erfaringen en tekst som ”Havet” kan gi. Det var blant annet dette Ulven visste da han skrev i et essay: ”hvis verket forsvinner, forsvinner også den forsvinningen som blir sirklet inn av det”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Ulven: *Essays, op. cit.*, s. 38.

Den problematiske konklusjonen

Utover i teksten er vi vitne til en gradvis avdekking av observerbare tekstelementer. Mot slutten har leseren en noenlunde oversikt over tekstuniverset. Når man pusler de ulike avsnittene sammen, blir ”Havet”, som ved første øyekast virket så forvirrende, både forståelig og helhetlig, prosateksten blir – et verk. Slik kan leseren nøste seg ut av sin forvirrede tilstand og komme frem til både innsikt og oversikt. Men prosateksten slutter ikke her. Selv om mange av gåtene i teksten blir oppklart, betyr ikke dette nødvendigvis at historien blir enklere å forstå.

I samme øyeblikk som leseren mener å ha forstått teksten, tar det hele en overraskende vending: Isteden for ryddige beskrivelser av fenomener adskilt ved avsnitt, kommer en passasje på om lag tre sider som ikke skiller tanker, beskrivelser eller fenomener. Setningene og tankerekken blir mer og mer utflytende, og det tar stadig lenger tid å sette punktum. I likhet med nær sagt alle grenser i historien, blir også tekstens egen grense utflytende. I samme øyeblikk som avsnittene er en saga blott, opphører også leserens mulighet til å føre lesningen frem til en tilfredsstillende slutt. Dette skyldes ikke minst den mystiske Elefantmannen, som brått blir en del av tekstuniverset:

Elefantmannens dannede konversasjon. Nå hører jeg noen gå i trappen. Det haltende ganglaget. Det må være ham. Han går opp alle trappene mens han støtter seg til stokken [...] Han har angst for heiser, det er hans eneste svakhet, så han går opp alle trappene isteden. Den som ville unnsnippe ham måtte kjøre heis opp og ned i det uendelige. [...] Fikk jeg ikke forresten et brev i dag, med en håndskrift som virket kjent, men som jeg ikke kunne plassere? Jo. [...] Jeg var forberedt. Jeg visste han ville komme en av dagene, men ikke at det skulle bli i dag. Slikt prøver man jo alltid å skyve fra seg, eller foran seg, eller bak seg, som om man gikk baklengs, stirrende inn i fortiden, eller ned i nåtiden [...] dyttende en man vet er sterkere, som ennå ikke har brukt kreftene sine. En siste gang kan jeg lukke øynene og innbilde meg at han er en distingvert gentil' uomo som kommer for å hente meg i sin gondol, for å føre meg gjennom den strålende opplyste, langsomt smuldrende kanalbyen. Det ringer på. Nå går jeg og åpner.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 61.

Koblingen av det trivielle og det uforklarlige, som vi også har sett eksempler på i de foregående kapitlene, skulle her være komplett: Elefantmannen representerer både et trivielt uønsket besøk og et dødssymbol. Fraser som ”Jeg visste han ville komme [...] men ikke at det skulle bli i dag”,¹⁹⁹ samt referansen til en gondolfører (en fergemann, og dermed en slektning av Karon) kunne peke i retning av at det er *døden* selv som ringer på hos fortelleren for å føre ham over glemselens elv, Lethe, (og endelig ville fortellerens sviktende minner kunne realisere sitt potensiale og trekke seg tilbake til *ingenting?*) ”gjennom den strålende opplyste, langsomt smuldrende *kanalbyen*”.²⁰⁰ Og med ett blir vi var hvordan ”Havet” har sirklet inn denne forsvinningen, som kan sies å samles i bildet av kanalbyen, som er Venezia - en by på pæler, i grensesone mellom hav og land. En by som synker, som er *i forsvinning*. Kunstens og formgivingens by, men også formløshetens og dødens by. Dessuten en by ladet med historie – med *minner* – minner som står på terskelen til å trekke seg ”tilbake til ingenting og bli der”.

Elefantmannen med stokken (som peker mot en ljå?), verken entydig menneske eller natur, er utenfor enhver klassifikasjon. Døden har på forhånd *skrevet seg inn* i fortellerens sfære ”med en håndskrift som virker kjent”.²⁰¹ Og døden tar ikke heis. Døden har sin egen logikk, og går utenom menneskeskapt veier. Det er umulig å kjøre heis i det uendelige, og dermed er det også umulig å slippe fra.

Teksten gir allikevel ingen svar på alle spørsmålene som melder seg når leseren er rykket ut av sin avklarte tilstand. Teksten slutter kryptisk med utsagnet: ”Nå går jeg og *åpner*”,²⁰² samtidig som det avsluttende punktum ubønhørlig *lukker* teksten.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, min uth.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, min uth.

Kapittel 6

Konstruktive erkjennelsesstrategier - ”Forsvinning er dannelse”

forsvinne, -ing bli borte.²⁰³

dannelse, *begynnelse*, genesis, oppkomst, *tilblivelse*, vorden; framstilling (frem-), grunnleggelse, innretning, opprettelse, stiftelse; avleiring, form, formasjon, produkt, ytring; allmenndannelse, fostring, *kultur*, *opplysning*, sivilisasjon, utdanning, *utvikling*; belevethet, levemåte, *oppdragelse*, pli, politur.²⁰⁴

Med bildet av den smuldrende kanalbyen (i en grensesone og ikke minst i *forsvinning*) i minne, skal vi i dette kapitlet ytterligere utforske de konstruktive erkjennelsesstrategiene i Ulvens tekster. Men før vi gjør det, er det på tide å foreta en sammenfattende lesning av de foregående kapitlene. I denne sammenfatningen ligger også svaret på det som har vært oppgavens problemstilling: Hvordan blir erkjennelsens problem behandlet i Ulvens sene prosa?

”Det vanskeligste er dét som ingenting betyr”,²⁰⁵ leste vi i oppgavens første kapittel, og befant oss med dét umiddelbart i erkjennelsesproblematikkens sentrum. Vi lærte at erkjennelsens problem i Ulvens sene prosa er knyttet til et radikalt og ufattbart *ingenenting*, som ligger bortenfor den menneskelige bevissthetens rekkevidde. Videre har vi sett hvordan tekstene likevel kan sies å strekke seg i retning av dette *bortenfor*.

Med utgangspunkt i to tekster fra *Stein og speil* (”Utstilling X” og ”Utstilling LVII”), og med basis i de filosofiske refleksjonene vi fant hos Schopenhauer og Blanchot, kunne vi i første kapittel videre formulere følgende ulvenske innsikt i erkjennelsens problem: Mennesket er

²⁰³ Tor Guttu (red.): *Norsk illustrert ordbok*, Oslo 1993, s. 265.

²⁰⁴ Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 36.

²⁰⁵ Ulven: *Stein og speil*, *op. cit.*, s. 35.

avskåret fra erkjennelsen av døden og dødens vilkår for livet, og like ubønhørlig avskåret fra anskuelsen av fenomenene *slik de er*, utenfor språket, bevisstheten og prinsippet for den tilstrekkelige grunn. Samtidig er mennesket, som et språklig og bevisst vesen, nødt til å forholde seg til døden og umuligheten av å erkjenne den. Språket markerer dermed en grense for min erkjennelse, men idet jeg er språklig, er jeg også smertelig klar over disse begrensningene.

Tekstene som ble analysert i kapittel 1 lærte oss at bevisstgjøring er første bud i Ulvens behandling av erkjennelsesproblematikken. *Påminnelsen* står derfor sentralt i disse tekstene, og i en kortprosatext fra *Fortøring* fant vi påminnelsen utlagt i form av et lysende akvarium. Dét var første skritt i retning av det vi senere skulle definere som et *akvariumsperspektiv* på erkjennelsen.

Påminnelsen var også sentral i de fire påfølgende kapitlene, som var viet hver sin historie fra *Vente og ikke se*. Vi observerte påminnelsen i fortellerens (den distanserte betrakters) møte med tilsynelatende trivielle fenomener – nærmere bestemt i oppdagelsen av noe uforklarlig i det trivielle. I ”Jeg sover”, den eneste historien med flere aktører, betraktet personene diverse oppløsningsprosesser, og reflekterte over umuligheten av revers. I ”Hysteriker” betraktet fortelleren et fotografi, og i ”Havet” kunne nær sagt alle gjenstander og fenomen (det være seg den ødelagte vekkerklokken, mobilkranen, skjellene, de sviktende minnene osv.), leses som påminnelser. Påminnelsen manifesterte seg også i form av en fremmed kvinne som betrakteren var tiltrukket av – og i ”Post” ble dette kvinnemotivet eksplisitt utlagt som et dødssymbol.

Betrakterne i de fire historiene erfarte en uoverkommelig *distanse* i møte med de uforklarlig-trivielle fenomenene og i forhold til den fremmede kvinnen. Videre erfarte betrakteren at denne distansen, dette utenfor rekkevidde (umuligheten av å få innsikt i de tilsynelatende trivielle fenomenene, umuligheten av å nærme seg kvinnen) manifesterte seg i ham (eller også, i tilfellet ”Jeg sover”: henne) som en mangel eller et savn. Dette ledet over i erkjennelsesmessige og eksistensielle spørsmål, eksplisitt eller implisitt knyttet til døden.

”Det åpenbare er det mest uforståelige”, uttalte fortelleren i ”Havet”,²⁰⁶ og med dét ble nok en gang denne viktige innsikten i forfatterskapet uttalt eksplisitt: Det trivielle står ikke i noe motsetningsforhold til det uforståelige i det ulvenske tekstuniverset, snarere er det trivielle og det uforståelige to sider av samme sak. Den eksplisitte foreningen av disse to elementene så vi allerede realisert i og med kvinnemotivet i ”Post”, og det hele kom til et dramatisk høydepunkt i ”Havet”, da Elefantmannen ringte på hos fortelleren. Teksten sluttet brått idet fortelleren gikk for å åpne for denne inntrengeren – et trivielt, uønsket besøk og et dødssymbol.

Erfaringen av distanse, mangel og savn fremkalte ulike reaksjoner i de fire tekstene: Jeg-fortelleren i ”Jeg sover” var utelukkende misfornøyd og utilfreds. I ”Hysteriker” kollapset fortelleren i et angstanfall. I ”Post” var fortelleren preget av en utålmodig resignasjon, men likevel i stand til å reflektere over betraktnings- og erkjennelsesproblemene. Endelig så vi i ”Havet” hvordan fortelleren var i stand til å utnytte *både* begrensningene og mulighetene ved sitt perspektiv.

²⁰⁶ Ulven: *Vente og ikke se, op. cit.*, s. 48.

Glassflatens nødvendighet

Om vi ser nærmere på de ulike fortellerreaksjonene i *Vente og ikke se*, kan vi skille mellom tre grader av distanse på handlingsplan i de fire tekstene. I ”Jeg sover” finner vi distansen som *problem*. Den mellommenneskelige såvel som den fysiske distansen, er her til plage for alle de involverte personene, og medfører både feiltolkninger og misforståelser. I ”Hysteriker” henfaller fortelleren, gjennom angstanfallet, til et (håpløst) ønske om det vi kan kalle *full distanse* til erkjennelsesproblematikken, i form av en dødsforestilling.

Verken i ”Jeg sover” eller ”Hysteriker” innebærer distansen noen mulighet for refleksjon eller innsikt på handlingsplanet. I ”Post” og ”Havet” blir vi imidlertid konfrontert med en *bevisst distanse* på fortellerplan som muliggjør *refleksjon* over erkjennelsesmessige og eksistensielle problemstillinger. Fortelleren i ”Post” er riktignok utilfreds med sitt perspektiv på verden, men utnytter samtidig dette perspektivet på en helt annen måte enn jeg-fortelleren i ”Jeg sover” kan sies å gjøre. I ”Havet” fremstår fortellerens begrensede horisont som en direkte forutsetning for refleksjonene i teksten, og fortellerens statiske tilværelse er her verken begrunnet eller nevneverdig problematisert.

En type bevisst distanse, ekvivalent med den som blir avgjørende på handlingsplan i ”Post” og ”Havet”, er til stede i lesererfaringen av *alle* de fire historiene, i kraft av de ulike tekstenes form. I ”Jeg sover” er det usikkerheten knyttet til det narrative rommet som genererer refleksjon hos leseren. I ”Hysteriker” er det avsnittsdelingen. I ”Post” er det brevformen, der teksten ikke er et brev, men et *brevfragment*. I ”Havet” er det komposisjonslinjen. I møte med et knippe historier med et tilsynelatende realistisk og trivielt subjett – men med en form som

bremser tempoet i lesningen via persepsjonsforlenging – erfarer også leseren det uforklarlige i det trivielle.

Slik viser Ulvens tekster at en høy grad av bevisstgjøring, i kombinasjon med bevisst distanse, er en forutsetning for refleksjon i forhold til erkjennelsesproblematikken, både for forteller og leser. Nødvendigheten av denne distansen kan vi med en formulering fra *Vagant*-intervjuet kalle *glassflatens nødvendighet*. Ulven vektlegger her betydningen av ” [...] et språk som gløder, men som later som om det ligger under kaldt, ildfast glass”, og fremholder videre at denne glassflaten er nødvendig: ” For at man skal kunne se uten å brenne seg. Styrter man rett i helvete, brenner man bare opp. [...] Dessuten representerer glassflaten distanse, og dermed refleksjon”.²⁰⁷

De bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene er konsentrert rundt avklaring av den menneskelige bevissthetens begrensninger i en erkjennelsesprosess. Idet en høy grad av bevisstgjøring er nådd, og idet man er i stand til å betrakte de problematiske aspektene ved tilværelsen med tilstrekkelig grad av distanse, er man også i stand til å bevege seg i retning av de *konstruktive erkjennelsesstrategiene*.

Derfor har det også vært nødvendig å vie de bevisstgjørende erkjennelsesstrategiene stor plass i oppgaven. Det har vært helt nødvendig å gå denne veien fordi det er bare gjennom de bevisstgjørende strategiene det er mulig å legge grunnlaget for de konstruktive strategiene. For bevisstgjøring er riktignok *første* bud i Ulvens behandling av erkjennelsesproblematikken – men det er ikke det *eneste*.

²⁰⁷ van der Hagen: *Op. cit.*, s. 263, min uth.

I ”Post”, der fortelleren sammenlignet det å betrakte verden fra et vindu med å være ”eneste fisk i et akvarium halvt nedsenket i havet”,²⁰⁸ kunne vi definere et *akvariumsperspektiv* på erkjennelsen, som vi lokaliserte i *skjæringspunktet* mellom de bevisstgjørende og de konstruktive erkjennelsesstrategiene. Akvariumsperspektivet evnet både å illustrere den språklige bevissthetens begrensninger og demonstrere det litterære språkets mulighet til å gå ut over dagligspråket. Det er altså denne litteraturens mulighet som utforskes i de konstruktive erkjennelsesstrategiene, slik vi blant annet så i forrige kapittel og analysen av ”Havet”.

Konstruktive erkjennelsesstrategier

I Kapittel 1 bemerket vi at ”løsningen” på språkets begrensninger i erkjennelsesprosessen ser ut til å gå i retning av oppløsning av det språklige – og videre at det ikke er tale om en total oppløsning, men en gradvis prosess der Ulvens tekster forsøker å finne de øyeblikkene hvor språket ”[...]stryker nær og berører en ikke-mening”.²⁰⁹ De konstruktive erkjennelsesstrategiene er dermed bevegelser i retning av erkjennelsens grense.

Én art forsvinnende bevegelse er *oppløsningen*. I tekstene fra *Vente og ikke se* finner vi flere typer oppløsende prosesser. I tekster som ”Jeg sover” og ”Hysteriker” kan man observere at eksempelmylderet, som nesten ”renner over”, i siste instans kan skape en simulert overskridelse. De mange alternative beskrivelsene av én og samme gjenstand eller fenomen illustrerer det *utbyttbare* ved språket og begrepene. Språket mister på et tidspunkt sin ”autoritet” når tekstene viser frem ordene og begrepene som begrensede størrelser. Som litterært virkemiddel frigjør dette språket fra dets dagligdagse konvensjoner, og ved å produsere noe i retning av en overdose mening, lykkes det tekstene (nesten) å dra meningen over idet meningsløse.

²⁰⁸ Ulven: *Vente og ikke se*, op. cit., s. 105.

²⁰⁹ Ulven: *Stein og speil*, op. cit., s. 35.

En annerledes form for oppløsning finner vi i historier som ”Post” og ”Havet”. De utopiske forestillingene som finnes her, går i retning av å oppløse lover for tid, rom og dagligspråkets logikk: En enke på forskudd, å se seg selv fly ut av en skorstein, å holde sin egen hodeskalle i hendene. Og i litteraturen *er* det faktisk mulig å holde sin egen hodeskalle i hendene. ”For en stakkert stund kan man bo i en metafor”.²¹⁰

I ”Havet” tar vi del i *innsirklingen* av forsvinningen. Teksten genererer bevegelser i objekter og begreper gjennom å dvele ved dem via komposisjonslinjen. Her blir ytre handling nesten helt forlatt til fordel for ulike skildringsprosjekter. I kraft av persepsjonsforlengingen i disse skildringsprosjektene kan vi observere at teksten arbeider med å *sirkle inn en forsvinning*. Videre lykkes ”Havet”, gjennom persepsjonsforlengingen, i å gi rom for en *kontemplativ dimensjon* i teksten – i fortellerholdningen så vel som i lesererfaringen.

Fortelleren i ”Havet” betrakter de ulike og gåtefulle gjenstandene uten å nødvendigvis forvente at dette skal føre frem til noen løsning på gåtene. Han vet at han ikke finner løsninger på gåtene, *men han kan fremdeles betrakte dem*, og gjennom billedbruken (eksempelvis sekundviseren ”som en tentakel” og havet ”hvitgrått som skyer”) viser han også evne til å realisere et aktivt skapende potensiale i språket. Fortelleren gir seg hen til selve betraktningen av de aktuelle og gåtefulle gjenstandene som omgir ham, uten nødvendigvis å ha et formål med denne betraktningen. Beskrivelsene av klokken og skjellene i teksten blir lenge fremstilt i avsnitt der fortelleren liksom trer i bakgrunnen, ved å ikke si ”jeg”, og uten at leseren vet hvilke gjenstander som fremstilles. I disse avsnittene skapes det en dimensjon i teksten som skiller seg ut fra de foregående historiene, der selve betraktningen gis en verdi i seg selv:

²¹⁰ van der Hagen: *Op. cit.*, s. 245.

Fortelleren dveler gjenstandene, og i kraft av formen gjør leseren det samme. Og når fortelleren trer i bakgrunnen er han samtidig på vei til å realisere den *selvforglemmelsen* som for Schopenhauer innebærer mulighet til å nå den rene erkjennelse, slik vi så i kapittel 1. Alt dette mens persepsjonsforlengingen i teksten arbeider med igjen å gjøre stenen til sten (og vekkerklokken til vekkerklokke).

Forsvinningsnummer

Ulvens tekster kan også gå mer direkte til verks i forsvinningsarbeidet, og utføre noe som minner om et ”forsvinningsnummer”. I to tekster fra *Stein og speil* demonstreres muligheten av forsvinning og gjennom transformasjon i det poetiske bildet. For eksempel i ”Mellomspill X”:

”Mellomspill X”

Nei. Ikke nok en dag med denne fordømte kompleksiteten, disse i kaotisk endeløshet omflakkende bioelektriske signalene, som panikkslagne dyreflokker på hjernens liksom-evige jaktmarker, etterlatende seg et uleselig virvar av engrammatiske spor i alle størrelser og former, fra alle tidspunkter, millioner av innstemplede klokkeslett vispet og sveivet rundt til en halvt a-kronologisk, ustoppelig roterende dyng, som lodder i en gammeldags tombolaboks; den gode gamle hodeskallen utstyrt med sveiv? Nei, sveiv behøves ikke, svermene av impulser skaper forvirringen selv, de er like umulige å gå orden på som det ville være umulig å bestemme de nøyaktige posisjonene til partiklene i en synkende støvsky med teodolitt. Som om du ble et kaleidoskop hver gang du ristet på hodet.

Nå må den snart komme, den kjærlige hånden som forvandler deg til en ball. Du ligger, i balls form, mot håndflatens lunkne hud, fingrene er lukket rundt deg. Hånden strammer seg plutselig og kaster deg. Du spretter mot en vegg og blir borte.²¹¹

Denne teksten ønsker seg fra første stavelse vekk fra ”den fordømte kompleksiteten” og mot noe enkelt og rent. En lang setning med oppramsninger strekker seg over nesten halve siden. Mangelen på punktum fører til lite pusterom i møte med ord som kaotisk, virvar, ustoppelig, uendelig – som i denne teksten altså brukes for å skildre den menneskelige bevisstheten. Teksten har et like kaotisk preg som det kaoset den tematiserer. Dette til tross for at formen er stram. Det plagsomme ved meningen er ytterligere tydeliggjort ved fremmedord og

²¹¹ Ulven: *Stein og speil*, op. cit., s. 48.

komplekse formuleringer (som for eksempel ”disse i kaotisk endeløshet omflakkende bioelektriske signalene”).

Så roes det hele ned: ”Nå må den snart komme, den kjærlige hånden som forvandler deg til en ball”. Tempoet blir lavere – og plutselig er tekstens ”du” forvandlet til en ball. Ikke lenge etter er negasjonen et faktum: ”Du spretter mot en vegg og blir borte”.

Den ”kjærlige hånden” kommer fra ingensteder inn i teksten. Ønsket utsies, og i neste setning er hånden der. Den kommer utenfra og blir redningen, men tilhører likevel ikke noen person eller religiøs størrelse. Én mulighet er å lese den som forfatterens hånd. Rent faktisk er det denne hånden som er i stand til å foreta dette overraskende grepet i teksten, og redde tekstens du-individuasjon fra den uutholdelige situasjonen. Lest på denne måten kan teksten også tolkes som en litteraturens seier, og som en programerklæring, der teksten viser litteraturens evne til å lykkes med en forsvinnende bevegelse som er umulig alle andre steder enn i litteraturen.

Et lignende forsvinningsnummer, men med en annen og annerledes igangsettende faktor, finner sted i ”Konsert XVII”:

”Konsert XVII”
(*vinterreise*)

Det er en dag i desember med begynnende mørke. Med lue på hodet og skjerfet godt knyttet rundt halsen går han langs en motorvei, mens det snør stadig tettere. Han ser trafikklys skifte i snødrevet, fra rødt til gult til grønt, fra grønt til gult til rødt. Men snart er det bare veien som bokser inn i hvitnende jorder. *Hinter ihm schlagen die Sträuche zusammen, die Öde verschlingt ihn*, synger en altstemme. Og alt som har en stemme blir stille. Det snør. Han hører ikke bilene mer. Han ser ikke bensinstasjonen. Det snør kanskje nedenfra, og han går omvendt. Det flyr overalt og bakken er borte. Han går i luften, i selve snøen som faller, det fins ingen retning, og alt har hendt for lenge siden. Der forsvinner han, borte i snøen, selv forvandlet til drivende snø.²¹²

²¹² *Ibid.*, s. 93.

Teksten presenteres som en konsert: ”Konsert XVII” med ”(vinterreise)” som undertittel. En leser som er fortrolig med musikk og Ulvens forfatterskap, kan allerede her gjøre seg visse gjetninger – men den som gjetter på Schubert tar feil, for det er en sang av Johannes Brahms, (for øvrig en av Ulvens favorittkomponister), som spiller en rolle i teksten.

Begynnelsen er nesten triviell: ”Det er en dag i desember med begynnende mørke”. En mann (eller en gutt?) går langs en motorvei ”mens det snør stadig tettere”. Vi får informasjon om omgivelsene: Trafikklys som blinker, bilene, veien. Alt er holdt i en rolig fortellende stil. Og det snør.

Så skjer det noe som markerer et totalt brudd med det foregående: ”*Hinter ihm schlagen die Sträuche zusammen, die Öde verschlingt ihn*, synger en altstemme”, og deretter en kryptisk setning: ”Og alt som har en stemme blir stille”. Etter dette endrer teksten karakter og alle de meningsbærende elementene oppløses. Ikke bare objektene negeres, men også landskapet, tiden, naturlovene og retningen. ”Der forsvinner han, borte i snøen, selv forvandlet til drivende snø”.

”Konsert XVII” tar altså en overraskende vending, og det er *sangen* som står for denne vendingen. Sangen (som i likhet med hånden i ”Mellomspill X” kommer ingenstedsfra) fører i siste instans til at alt forsvinner, alt løser seg opp i ”drivende snø”. Den navnløse blir snø, (blir stillhet) og forsvinner i denne stillheten. Musikken er her det som setter negasjonen i scene. Resultatet er forsvinning.

Felles for disse tekstene er at forsvinningen går via en transformasjon eller sammensmeltning. I diktsamlingen *Forsvinningspunkt* finnes et dikt med disse avsluttende linjene: ”Forsvinning/

er/ dannelse.²¹³ Som de innledende oppslagene viser, finnes det ett oppslag for ”forsvinning” (å bli borte), ”Dannelse” kan imidlertid tolkes på ulike måter, blant annet i betydningen ”tilblivelse”. Altså er dette en gåtefull formulering og en paradoksal påstand, idet den hevder at det å bli borte er å bli til.

Men hva blir til? Hva er forsvinningen dannelse av? Her er flere og ulike svar. Forsvinning er dannelsen av et ingenting (mulighetsvilkåret for alt) – om enn et ”urent” og illusorisk ingenting. Formuleringen kan videre leses som et uttrykk for at ren forsvinning er en umulighet. Endelig er forsvinningen i Ulvens tekster en art transformasjon. Subjektene må bli *noe annet* (ball, snø) for å kunne forsvinne. Eller enda mer presist: subjektene må bli *et bilde*. I det poetiske bildet finner litteraturen dermed en luke i språket som gjør det mulig å gå i retning av språkets og dermed erkjennelsens grense: Via et poetisk bilde kan forsvinningen realiseres.

Musikken finner noe stumt

Ulvens tekster søker også mot erkjennelsens grenser i en begrepløs kontekst, og da gjerne i musikken. Det gjør også Arthur Schopenhauer. I 3. bok av *Verden som vilje og forestilling* tar Schopenhauer for seg musikken, som han tildeler en enestående posisjon i kunsten. Musikken er uavhengig av språkets kategorier, og i dette har den ifølge Schopenhauer sitt store fortrinn fremfor de andre kunstartene. Gjennom musikken har vi muligheten til å erkjenne verden *uten* å gå gjennom begrepene. Som begrepsfremmed og uoversettelig, er den en manifestasjon som står på egne ben. I kraft av dette er Schopenhauer i stand til å knytte musikken til det innerste og vesentlige ved alle ting.²¹⁴

²¹³ Ulven: *Samlede dikt, op. cit.*, s. 125.

²¹⁴ Se Schopenhauer: *Om musikken*, red. Peder Christian Kjerschow, overs. Peder Christian Kjerschow, Oslo, Aschehoug & Co., 1998.

”Det innerste og vesentlige ved alle ting”, er en misvisende formulering i Ulvens sammenheng. For Ulven går veien til erkjennelse, som vi har sett i det foregående, i motsatt retning, mot det ytterste og vesensløse. Allikevel kan vi se en felles basis hos Ulven og Schopenhauer når det gjelder musikkens fortrinn. Begge ser musikken som en arena der begrepsløs erkjennelse kan realiseres. Men Ulven går en annen vei enn Schopenhauer. Mens Schopenhauer er opptatt av melodier, harmonier osv. i sin utlegning av musikken, er det i Ulvens tekster altså *pausen* som det avgjørende i erkjennelsesprosessen.

I kapittel 3 så vi hvordan den musikalske pausens rolle i Ulvens tekster evnet å kaste lys over den særegne avsnittsdelingen i ”Hysteriker”. Vi vinner ytterligere kunnskap om den musikalske pausen, hvis vi setter innsiktene fra kapittel 3 sammen med et lite dikt fra syklusen ”Musikken kan vente – 19 Webernvariasjoner”:

Musikken lytter

Den har funnet noe
stumt²¹⁵

Når Ulven kaller sine Webernvariasjoner for ”Musikken kan vente”, viser det hvor stor betydning pausen har i hans musikkforståelse. Og med rette, kan vi tilføye, for pausetegnene i et partitur er minst like viktige som notene, og den musikalske utøverens pausebehandling vil i mange tilfeller være helt avgjørende for den totale lytteropplevelsen. I dette diktet skildres pausen til og med som *musikkens* lytteropplevelse. I pausen finner musikken noe stumt, og dette stumme er så viktig at musikken lytter. Gjennom pausen forsterker musikken liksom stillheten ved å sette fokus på den. Stillheten som oppstår i den musikalske pausen er sterkere enn ”normal” stillhet. Når musikken lytter – og vi lytter til musikkens lyttende – er vi på vei mot noe fundamentalt. Gjennom pausen fører musikken oss nærmere erkjennelsen, og vi står ansikt til ansikt. Med hva? Med noe *stumt*, med ingenting, men samtidig et ingenting som er

²¹⁵ Ulven: *Samlede dikt, op. cit.*, s. 180

mulighetsvilkåret for *alt*. Pausen fører oss altså til en *erkjennelsens grense*. Pausen kan aldri føre oss *over* denne grensen, allikevel kan vi si at pausen formidler en erkjennelse – en grenseerkjennelse, slik vi også fikk et glimt av i kapittel 3.

Ved grensen

Når Ulven i sine tekster tøyser språket i retning av taushet og forsvinning – enten det skjer i form av forsvinnende bevegelser, i det poetiske bildet eller i den musikalske pausen – tøyser han det i retning av erkjennelsens grense. Disse forsvinningsprosessene er også et bilde på menneskets liv, som nettopp er en forsvinnende bevegelse mot stillheten og døden. Forsvinningsbevegelsene i for eksempel tekstene fra *Stein og speil* eller historiene fra *Vente og ikke se*, formidler dermed en konstruktiv grenseerkjennelse.

Felles for disse bevegelsene i retning overskridelse er imidlertid at overskridelsen hos Ulven bare er mulig i det poetiske bildet. Overskridelsen i det poetiske bildet viser dessuten hvor umulig virkelig overskridelse er. Men nettopp derfor blir denne simulerte, skapte overskridelsen av største viktighet, siden det er den eneste vi har tilgang til i denne konteksten.

Det finnes en grense for våre erkjennelsesmuligheter, men det er mulig å gå mot denne grensen. Den *klargjørende virksomheten* i forhold til erkjennelsesproblematikken får dermed en avgjørende betydning hos Ulven, og vi kan gjerne si at hans tekster har karakter av en grenseoppgang. Med andre ord: Ulvens sene prosa behandler erkjennelsens problem ved at tekstene *viser* språkets begrensninger, og *demonstrerer* litteraturens mulighet til å gå *forbi* disse begrensningene i retning av en konstruktiv *grenseerkjennelse*.

Sluttord

- Grenseerkjennelse

grense (v): **g-til**, ligge inntil, ligge på grensen til (mot), støte opp til; nærme seg, se *ligne*.²¹⁶

erkjennelse, bevissthet, fornuft, forståelse, gnosis, innsikt, kunnskap, persepsjon; anskuelse, oppfatning; *bekjennelse*, *innrømmelse*, tilståelse, vedgåelse (-ing); bekreftelse, kvittering.²¹⁷

Hvorfor er det helt nødvendig å strekke språket i retning av taushet og forsvinning? Fordi vi slik og bare slik kan gå mot en erkjennelsens grense. Hvor langt kan språket strekkes i en slik retning? Dette er under kontinuerlig utforskning i det konstruktive språkarbeidet som pågår i Ulvens tekster. Her ligger litteraturens utfordring blant annet i muligheten til å skape *forsvinning*, nærmere bestemt i form av ulike forsvinnende bevegelser. Det er i utforskningen av forsvinningen at grenseerfaringen ligger. Og det er grenseerfaringen vi må sette vår lit til når vi søker svar på de store og uløselige spørsmål.

”Du kan si at bøkene mine blant annet handler om nødvendigheten av å resignere og umuligheten av å resignere”, sa Tor Ulven til *Vagant* idet intervjuet gikk mot slutten.²¹⁸ I grenseerkjennelsen erfarer vi både nødvendigheten og umuligheten av resignasjon. Det er *nødvendig* å resignere fordi det finnes grenser for våre erkjennelsesmuligheter. Det er *umulig* å resignere så lenge vi har en fornemmelse av at grensene ikke er nådd. Og i behandlingen av erkjennelsens problem i Tor Ulvens sene prosa, føler vi at grensene strekkes steg for steg: Påminnelsens poetikk. Det lysende akvariet i hjørnet av vårt indre. Et akvarium halvt nedsenket i havet. En fisk med menneskehjerne i miniatyr. En fisk som ser. Fortelleren som ser, og dermed også leseren som ser. Et akvariumsperspektiv på erkjennelsen. Språkets begrensninger. Litteraturens mulighet. Glassflatens nødvendighet. Anskuelsens akvarium.

²¹⁶ Gundersen (red.): *Op. cit.*, s. 87.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 51.

²¹⁸ van der Hagen: *Op. cit.*, s. 286.

LITTERATUR– OG REFERANSELISTE

Aagenæs, Bjørn: Anmeldelse av *Vente og ikke se*, i *Vinduet* 4/1994, red. Andersen, Oslo, Gyldendal 1994, ss. 54-55.

Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, Biblioteksentralen 2004.

Bildøen, Brit: ”Døgnåpne historier”, anmeldelse av *Vente og ikke se* i *Morgenbladet* 14-20 oktober 1994, gjengitt i Biblioteksentralen (red.), *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, Biblioteksentralen 2004s. 60.

Blanchot, Maurice: ”From dread to language” i *The gaze of Orpheus and other literary essays*, ed. P. Adams Sitney, trans. Lydia Davis, Barrytown, N.Y., Station Hill Press, 1981.

Blanchot, Maurice: ”Literature and the right to death” i *The work of fire*, trans. L. Davis, Stanford, CA, 1995, ss. 300-344

Blanchot, Maurice: *Innriss. Essays i utvalg*, red. Marius Wulfsberg, overs. Marius Wulfsberg og Atle Kittang, Oslo, Aschehoug 1994.

Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen (red.): *Fremmedord*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1993.

Borge, Torunn og Henning Hagerup: *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*, Oslo, Tiden 1999.

Gundersen, Dag (red.): *Norske synonymer*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1992.

Guttu, Tor (red.): *Norsk illustrert ordbok*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1993.

Fuchs, J. W.: *Antikkleksikonet*, overs. Marthe Eliassen-De Kat, Oslo, Aschehoug 1999.

Hagen, Alf van der og Cecilie Schram Hoel: ”Motgift”, i van der Hagen: *Dialoger 2. Åtte forfattersamtaler*, Oslo, Forlaget Oktober, 1996.

Hillis Miller, J.: *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven and London, Yale University Press 1992.

Karlsen, Ole (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo, Unipub 2003.

Larsen, Janike Kampevold: ”Mørket i boken”, i Tor Ulven: *Prosa i samling*, red. Morten Moi, Oslo, Gyldendal 2001 ss. 467-488.

Lothe, Jakob *et. al.*: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1997.

Neppe, Anemari: ”Alt som har en stemme blir stille. Om språklighetens og musikkens funksjoner i Tor Ulvens forfatterskap” i *Prosopopeia* 2/2004, red. Aadland, Bergen 2004, ss. 36-43.

- Rottem, Øystein: *Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden*, Oslo, Cappelen 1998.
- Røssaak, Eyvind: Anmeldelse av *Vente og ikke se*, i *Vinduet* 4/1994, red. Andersen, Oslo, Gyldendal 1994, ss. 53-54.
- Sjkløvsik, Viktor B.: "Kunsten som grep", i *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Kittang *et. al.*, Oslo, Universitetsforlaget 1991, ss. 11-25.
- Stenmark, Asbjørn: "Individets glød. Om bevissthet og lidelse i *Avløsning*", i Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo, Unipub 2003, ss. 163-177.
- Sætre, Lars: "Maurice Blanchots essay 'From dread to language' – ei lesing", manus, Litteraturvitenskapelig institutt, Universitetet i Bergen 1994 (13 s.).
- Schopenhauer, Arthur: *Verden som vilje og forestilling*, red. Johan Fredrik Bjelke, overs. Helge Salemonsens, Oslo, Solum 2000.
- Schopenhauer, Arthur: *Om musikken*, red. Peder Christian Kjerschow, overs. Peder Christian Kjerschow, Oslo, Aschehoug & Co., 1998.
- Schopenhauer, Arthur: *Om det gode og det slette*, overs. Sverre Dahl, Oslo, Pax 1997.
- Ulven, Tor: *Gravgaver. Fragmentarium*, Oslo, Gyldendal 1988.
- Ulven, Tor: *Fortæring*. Prosastykker, Oslo, Gyldendal 1991.
- Ulven, Tor: "Din jævla hysteriker" i Messel forlag (red.) *Noveller – av diktere i dette landet preget av vinter*, Oslo, Messel, 1991.
- Ulven, Tor: *Vente og ikke se*. Historier, Oslo, Gyldendal 1994.
- Ulven, Tor: *Stein og speil. Mixtum compositum*, Oslo, Gyldendal 1995.
- Ulven, Tor: *Essays*, red. Henning Hagerup & Morten Moi, Oslo, Gyldendal 1997.
- Ulven, Tor: *Samlede dikt*, red. Henning Hagerup og Morten Moi. Etterord av Janike Kampevold Larsen, Oslo, Gyldendal 2000.
- Ulven, Tor: *Prosa i samling*, red. Morten Moi. Etterord av Janike Kampevold Larsen, Oslo, Gyldendal 2001.
- Wulfsberg, Marius: "Sitt kjære, fortell" i Klassekampen 3. november 1996. Gjengitt i Biblioteksentralen (red.) *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo 2004.
- Wulfsberg, Marius: "Tiltale og forsvinning", anmeldelse av Tor Ulven: *Stein og Speil* i Morgenbladet 12. januar 1996, gjengitt i Biblioteksentralen (red.) *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo 2004: 76.

Maleri-referanse

Hopper, Edward: *Nighthawks*, 1942, olje på lerret, 84,2 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection.

Elektroniske referanser

Brøndbo, Frode A.: ”Resirkulert. Om boka *Skjelett og hjerte*”, Online, *Vinduet*, tilgjengelig: <<http://www.vinduet.no/tekst.sp?id=215>> (14.04.2004).

”Hvor god er egentlig Tor Ulven?”, referat fra åpent møte i Kritikerlaget, samtale mellom Torunn Borge og Kjetil Røed, Online, *Kritikerlaget*, tilgjengelig: <http://www.Kritikerlaget.no/detail.asp?ownedBy=637&fkev_articleCategoryID=17> (19.05.2004).

Moi, Morten: ”Tor Ulven. Fyldig forfatterskapsomtale”, Online, *Gyldendal*, tilgjengelig: <<http://www.gyldendal.no/Search/appurtenantDocument.asp?appDOC=20449&ID.Publish>> (19.05.2004).

Oterholm, Knut: ”Om formidling av Tor Ulvens tekster. Æmhet og respekt i to bøker”, Online, *Vinduet*, tilgjengelig: <<http://www.vinduet.no/tekst.sp?id=215>> (14.04.2004).

Wulfsberg, Marius: ”Du er ikke. Om Tor Ulvens kortprosa”, Online, *Bøygen*, tilgjengelig: <<http://www.hf.uio.no/inl/boygen/ulven.html>> (23.01.2004).

Appendiks

TOR ULVEN (1953-1995)

BIBLIOGRAFI

Skyggen av urfuglen. Dikt, Oslo, Solum 1977.

Etter oss, tegn. Dikt, Oslo, Gyldendal 1980.

Forsvinningspunkt. Dikt, Oslo, Gyldendal 1981.

René Char: Raseri og mysterium. Gjendiktninger, Oslo, Gyldendal 1985.

Det tålmodige. Dikt Oslo, Gyldendal 1987.

Gravgaver. Fragmentarium, Oslo, Gyldendal 1988.

Søppelsolen. Dikt, Oslo, Gyldendal 1989.

Nei, ikke det. Historier, Oslo, Gyldendal 1990.

Fortæring. Prosastykker, Oslo, Gyldendal 1991.

Samuel Beckett: Til slutt nok en gang og annet søl / Claude Simon: Berenikes hår. Gjendiktninger, Oslo, Solum 1991.

Avløsning. Roman, Oslo, Gyldendal 1993.

Det verdiløse. Dikt i utvalg, Stabekk, Den norske lyrikklubben 1993.
Etterord av Jon Fosse.

Vente og ikke se. Historier, Oslo, Gyldendal 1994.

Stein og speil. Mixtum compositum, Oslo, Gyldendal 1995.

Etterlatte dikt, red. Henning Hagerup og Morten Moi, Oslo, Gyldendal 1996.
Etterord av Henning Hagerup.

Essays, red. Henning Hagerup og Morten Moi, Oslo, Gyldendal 1997.
Forord av Henning Hagerup og Morten Moi. Etterord av Henning Hagerup.

Samlede dikt, red. Henning Hagerup og Morten Moi, Oslo, Gyldendal 2000.
Forord av Morten Moi. Etterord av Janike Kampevold Larsen.

Prosa i samling, red. Morten Moi, Oslo, Gyldendal 2001.
Etterord av Janike Kampevold Larsen.



*Vet du hvordan det er dag etter dag bare å se verden gjennom et vindu?
Ja, det vet du. Det er som å være eneste fisk i et akvarium, et akvarium halvt
nedsenket i havet. En fisk med menneskehjerne i miniatyr. En fisk som ser.
Dessverre har den bare én utsikt. Å ha gode utsikter, heter det. I flertall, legg
merke til det.*

Tor Ulven, utdrag fra "Post",
Vente og ikke se, 1994