



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Vår 2017

Erfaringen av det umulige

*En teoretisk studie av apostrofisk performativitet med lesninger av
seks dikt av Tor Ulven*

Emma Helene Heggdal

Abstract

This thesis is a theoretical study of how apostrophic poetry can give the reader the opportunity to experience ‘the impossible’. Based on the deconstructive theories of Jonathan Culler and J. Mark Smith, the thesis finds that apostrophic poetry can activate the performative potential of poetic language. The thesis then turns to J. L. Austin’s speech act theory and the critical transformation of the theory by Jacques Derrida, to establish what the performativity of language is. Through J. Hillis Miller’s definition of performativity₁ and performativity₂, the performative potential in apostrophic poetry is understood as a way for the reader – through performativity₂ in the form of reading – to recreate the event of the poem. Through the countersigning of the poem the radically inaugurating performativity of language in performativity₁ can take place.

In order to study this performative possibility of the impossible in apostrophic poetry, this thesis engages in close readings of six poems by Tor Ulven. In the last part of the thesis the utopic aspect of Ulven’s writing which previous Ulven studies have thoroughly explored is contested by Hillis Miller’s use of the term ‘the atypical’. The thesis studies the apostrophic-performative movement towards the atypical which generates utopic figurations of it.

This thesis ends with an examination of Derrida’s notion of ‘the democracy to come’, where he sees a politics based on friendship instead of brotherhood. Here Smith’s notion of the apostrophic orientation toward the third is related to Derrida’s notion of the ‘friend to come’ as a third. The possibility for apostrophic poetry to reach the impossible through the activation of the performativity of language is explored as the endless promise we as readers must give through our never-ending respectful and responsible countersignatures.

Takk

Takk til Maren Kleppen og Gina Forberg for det gode vennskapet og det akademiske fellesskapet vi har bygget opp over hele fem år. Det betyr uendelig mye for meg. Takk til mamma for alle former for hjelp og støtte. Takk til Anemari Neple for gode samtaler. Takk til Sindre for at du er her. Mest av alt, takk til professor Lars Sætre for helt uvurderlig samarbeid, tankevekkende diskusjoner og eksepsjonell veiledning.

Til slutt vil jeg også takke Universitetet i Bergen for muligheten til å skrive en oppgave om å erfare det umulige gjennom poesi. Det er ikke sikkert det alltid vil være mulig.

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|-----------|
| Abstract..... | 2 |
| Takk..... | 3 |
| Innledning | 6 |
| I. DET POETISKE..... | 8 |
| Kapittel 1: Poesiens paradokser | 8 |
| 1.1: Et skapende språk, et ødeleggende språk | 8 |
| 1.2: Den paradoksale figuren apostrofe | 10 |
| 1.3: Å erfare gjennom poesi..... | 11 |
| Kapittel 2: Umulige erfaringer. Det apostrofiske og det dekonstruktive | 14 |
| 2.1: Apostrofisk performativitet. Problemstilling..... | 14 |
| 2.2: ”Dekonstruksjon er...”. Teoretisk rammeverk | 15 |
| 2.3: Tidligere apostrofeforskning | 16 |
| Kapittel 3: Tor Ulven | 18 |
| 3.1: Forskningstradisjon | 18 |
| 3.2: Utvalgt Ulven-forskning: Wulfsberg, Kampevold Larsen og Neple..... | 20 |
| 3.2.1: Wulfsberg: ”Du finnes ikke” | 20 |
| 3.2.2: Kampevold Larsen: <i>Materielle variasjoner</i> | 21 |
| 3.2.3: Neple: ”Vi fortsetter forbi ordene” | 22 |
| 3.3: Min posisjonering | 23 |
| Kapittel 4: Erfaringen av oppgaven | 24 |
| 4.1: Fremgangsmåte..... | 24 |
| 4.2: Gangen i oppgaven | 25 |
| 4.3: Tekstutgavekommentar | 26 |
| II. DET APOSTROFISKE | 27 |
| Kapittel 5: Fra retorisk figur til performativ strategi..... | 27 |
| 5.1: Culler: Apostrofens øyeblikk..... | 27 |
| 5.2: Kritikk av Culler: Kneale og Richardson | 29 |
| 5.3: Smith: Den tredje..... | 31 |
| 5.4: Oppgavens apostrofebegrep: Apostrofen som performativ strategi | 34 |
| Kapittel 6: Ulvens apostrofer. En skisse til en typologi..... | 37 |
| 6.1: Apostrofer til ikke-menneskelige ”du” | 37 |
| 6.2: Apostrofer til relasjonens ”du” | 39 |
| 6.3: Apostrofer til refleksjonens ”du” | 41 |
| Kapittel 7: Lesninger: En bortvendt stemme | 43 |
| 7.1: Apostrofens jeg: ”Jeg slukker deg” | 44 |
| 7.2: Det apostrofiske øyeblikkets uendelighet: ”Her skal du le for alltid” | 48 |
| 7.3: Apostrofens refleksjon: ”...i armene til // et speil” | 50 |
| III. DET PERFORMATIVE | 55 |
| Kapittel 8: Fra talehandling til iterabilitet | 55 |

| | |
|--|------------|
| 8.1: Hvordan gjøre ting med ord..... | 55 |
| 8.2: Austins problemer: Selvet, intensjon og kontekst | 57 |
| 8.3: Derridas muligheter: dekonstruksjon og iterabilitet | 60 |
| 8.4: Å avdekke og å innsette..... | 63 |
| Kapittel 9: Lesningens performativitet | 66 |
| 9.1: Kontrasignering | 66 |
| 9.2: Oppgavens performativitetsbegrep: Performativitet ₁ gjennom performativitet ₂ | 68 |
| Kapittel 10: Lesninger: En henvendt skrift | 71 |
| 10.1: Apostrofens du: ”Men du er i bølge- / slagene” | 72 |
| 10.2: Apostrofisk skrift: ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er” | 76 |
| 10.3: Apostrofen som gave: ”Jeg gir deg / dette” | 79 |
| VI. DET UMULIGE | 83 |
| Kapittel 11: Det atopiske | 83 |
| 11.1: ”Det vi ikke vet i det vi vet” | 84 |
| 11.2: Ulvens atopiske utopier: Å forestille seg det som ikke kan forestilles..... | 86 |
| 11.3: Apostrofens atopier: Å skrive inn det som ikke kan innskrives | 94 |
| Kapittel 12: Det umulige, men nødvendige..... | 97 |
| 12.1: Apostrofens paradoksale nytte: Det kommende demokratiet..... | 97 |
| 12.2: Umulige erfaringer: ”Det er et syn / jeg følger etter” | 102 |
| 12.3: Nødvendige lesninger: ”Du går dit / vi skal” | 108 |
| Litteraturliste..... | 112 |

Innledning

”Jeg gir deg / dette”: slik begynner et Ulven-dikt som går igjen i oppgaven. Dette gir jeg deg, du som leser, som en første lesning. Denne oppgaven er en utforskning av hvordan den poetiske figuren apostrofe fungerer. Apostrofen er en spesiell form for poetisk språk, en spesiell vending – den vender seg bort for å tiltale noe som ikke kan tiltales, en unyttig kommunikasjon. I boken *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* fra 2003 (andre utgave 2010) skriver forfatterne Christian Janns og Christian Refsum om apostrofen, og allerede da jeg leste denne boken som fersk litteraturstudent ble jeg fascinert av den merkelige figuren. Da jeg begynte å arbeide med oppgaven høsten 2015, ble det klart at det fascinerende ved apostrofen ligger i nettopp denne bortvendingen, og at det er her at noe helt spesielt kan skje.

Da jeg fikk låne J. Hillis Millers *Topographies* av min veileder Lars Sætre, forandret det måten jeg forsto språk på. Oppgaven følger i Hillis Millers utvikling av den dekonstruktive språktenkningen, og jeg ønsker med oppgaven å være med på en videreutvikling av tenkningen om forholdet mellom dekonstruktive og det apostrofiske, og mellom det performative og det poetiske. Det er selvfølgelig begrenset hva en oppgave i dette formatet kan gjøre, og jeg forholder meg til en begrenset mengde teori med utgangspunkt i Jacques Derrida og Hillis Millers utforskninger av det dekonstruktive og performative, og til Jonathan Culler og J. Mark Smiths teorier om det apostrofiske og poetiske. Helt andre teoretiske sammensetninger kunne vært gjort, men jeg opplever i arbeidet med oppgaven at det er et spennende krysningsfelt mellom disse teoretikerne.

For å undersøke dette krysningsfeltet har jeg valgt ut seks apostrofiske dikt av Tor Ulven, på bakgrunn av at de har ulike apostrofisk-performative tilnærminger til noe umulig. Det relativt lille utvalget av dikt er gjort ut fra et ønske om å gjøre grundige lesninger, noe jeg mener diktene selv fordrer i sin kompleksitet. På grunn av denne kompleksiteten i diktene på den ene siden, og teoriens tyngde på den andre siden, har jeg valgt å først utlegge teorien, og deretter nærlese diktene. Gjennom disse lesningene ønsker jeg også å bidra til den videre Ulven-forskningen, både ved å studere hans apostrofer, og ved å undersøke forholdet mellom Ulvens utopier og Hillis Millers begrep om det atopiske. Oppgaven har altså en dobbel ambisjon, og krysningspunktet mellom Ulvens diktning og det apostrofisk-performative er det umulig-mulige – som vil vise seg å være en *nødvendighet*.

Hvordan kan det umulige være nødvendig? I oppgavens siste del utforsker jeg dette, med utgangspunkt i Derridas begrep om ’det kommende demokratiet’. Det ligger en fordring i

apostrofen om at vi må ta den til oss og gi den en ny begynnelse. Det apostrofiskes vending mot det umulige viser seg å speile vår nødvendige og pågående vending mot det som kan komme. Apostrofen gir oss noe vi ikke nødvendigvis vet hva er, men vi må gi det videre, som en gave til diktets fremtid, og vår egen.

Og med det gir jeg ordet over til oppgaven.

I. DET POETISKE

I denne første delen av oppgaven legger jeg oppgavens poesibegrep, litterært materiale, emneområde, problemstilling, teoretisk rammeverk, tidligere forskning, og til slutt oppgavens fremgangsmåte, gangen i oppgaven og tekstutgavekommentar.

Kapittel 1: Poesiens paradokser

I denne oppgaven vil jeg bruke begrepet poesi og ikke lyrikk, fordi 'poesi' i større grad griper om de paradoksale kjernepunktene jeg mener utgjør det poetiske språkets kvalitet, mens 'lyrikk' på sin side er mer begrenset til den lyriske tradisjonen og det formbundne i den. Jeg vil i det følgende redegjøre for poesiforståelsen som ligger til grunn for oppgaven. Deretter går jeg inn på oppgavens emneområde og materiale, det apostrofiske i poesien som jeg studerer i seks av Ulvens dikt. Til slutt knytter jeg dette opp til oppgavens tittel om erfaringen av det umulige, og diskuterer hvordan poesien kan la oss gjøre dette.

1.1: Et skapende språk, et ødeleggende språk

En minimumsdefinisjon av poesi kan fremsettes slik Erling Aadland gjør det i "Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport" i boken *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter*: at det er og alltid har vært versifiseringen, som skaper en karakteristisk ujevn høyremarg, som definerer poesien som litterær sjanger (1998c: 34). I forlengelsen av en slik minimumsdefinisjon vil jeg påpeke at denne versifiseringen som skaper den ujevne høyremargen også manifesteres som en *versebinding*, hvor setningsinnholdet samtidig avbrytes av linjeskift og hvorpå det semantiske innholdet forandres. Dette ser jeg som det enkleste vitnesbyrdet om poesiens paradoksalt, hvor versebindingen både bryter og binder sammen, og gjennom denne doble bevegelsen gir det poetiske innholdet nye og ofte flere betydningsmuligheter. Det er versifiseringen og dens bindinger og brytninger av det semantiske innholdet som gjør at selv poesi med prosaisk språk kan få en poetisk affinitet.

Imidlertid har det også blitt fremsatt definisjoner av det poetiske *språket* som sådan. Den russiske formalismen utesket det de mente var en kjernedefinisjon av 'poetisiteten', et begrep fra Roman Jakobsons artikkel "Hva er poesi?" (2003: 117). Han forstår poesien som en egen funksjon i språket, som oppstår når tegnet vender seg mot seg selv og blir metapoetisk – når språket ikke lenger er referensielt eller kommunikativt, men kun er seg selv *som* poetisk språk. For formalisten Viktor Sjklovskij har det poetiske språket gjennom denne rettetheten mot seg selv evnen til å gi oss tilbake en livsfølelse for tingene gjennom kunstens underliggjøring som vanskeliggjør persepsjonsprosessen og dermed desautomatiserer

oppfattelsen vår av våre vante mønstre i hverdagen. Gjennom sin utlegning i ”Kunsten som grep” viser Sjklovskij at kunsten har en evne til å bryte oss ut av vår forståelse og omgang med omverdenen, ved å gi oss en ny erfaring av den: ”Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse” (2003: 18). Slik kan vi si at det poetiske språket gir mulighet til å skape en ny opplevelse ved å bryte med det gamle, fastlåste språket.

Etymologisk sett viser begrepet ’poesi’ nettopp til det skapende:

Litteraturvitenskapelig leksikon oppgir at ordet *poesi* kommer fra det greske *poiesis*, som igjen kommer fra *poiein*, som betyr å frembringe (Lothe *et.al* 1997: 195). Filosofen Martin Heidegger undersøker i *Hva er metafysikk?* forholdet mellom poesien og tenkningen (1962). Jeg skal ikke gå noe dypere inn i dette problemfeltet her, men kun henwise til Heideggers forståelse av *poiesis* som den formen hvor Væren kan fremtre; som en modus for det han kaller for *aletheia*, som vi kan kalle en *uskjult skjulthet* med Aadlands oversettelse (1998c: 67). Ut fra en språktenkning om *uskjulingens skjul* er og blir ordet som trer frem ”sant i og med sin tilsynekomst, men tilsynekomsten er også usann fordi ordets vesen ikke er noe språklig, og derfor heller ikke kan vise seg i språket”, som Aadland skriver det (*ibid.*). Det *poiesiske*, det skapende ved poesien henger altså sammen med ordets tilsynekomst, hvor dets vesen samtidig trekker seg tilbake. Poesi er språk som lar språkets vesen tre frem på bakgrunn av sin egen tilbaketrekning – det er altså en dypt paradoksalt språkforekomst hvor språket *som språk* kan skimtes. Her vil jeg trekke inn Heideggers utforskning av vår omgang med omverdenen, eksemplifisert i *Væren og tid* gjennom hamringen med hammeren, slik den er gjenfortalt i Atle Kittangs *Ord, bilete, tenkning. Ariklar om fiksjonar* (1998a: 274). Når vi bruker hammeren, forsvinner den mer eller mindre i sin bruk – men når den ødelegges, trer den frem for oss *som* hammer; da får vi *avstand* nok til å erkjenne den.

I forlengelsen av denne tanken, og i sammenheng med den formalistiske poesiforståelsen, kan vi si at det poetiske språket er et språk som ødelegger språkets redskapsfunksjon, som bryter med sin kommunikative og referensielle funksjon og blir et språk som vi kan erkjenne *som* språk. Det poetiske språket må bryte med hverdagspråket for å tvinge oss ut av den vante omgangen med det, som gjør at vi kan se språket og verden på en ny måte. Oppsummert kan vi forstå det poetiske språket som et skapende språk, et språk som kan gi oss et nytt syn på virkeligheten, oss selv og på språket, samtidig som det poetiske språket også står for et brudd med og en ødeleggelse av den instrumentelle språkfunksjonen. Det poetiske språket er altså en paradoksalt forekomst – og det paradoksale gir rom for det umulige: at en skapende prosess også er ødeleggende, og omvendt. Denne poesiforståelsen er

utgangspunktet for oppgaven som foreligger, som er en utforskning av vår mulighet til å erfare det umulige gjennom poesien.

1.2: Den paradoksale figuren apostrofe

Oppgavens materiale er utvalgte apostrofiske dikt fra Tor Ulvens poesi. Emneområdet for oppgaven er altså det apostrofiske i poesien. De siterte versene i innledningen, ”Jeg gir deg / dette”, følges opp med linjene ”fordi du ikke / er her” (2000: 306). Disse verselinjene viser den paradoksale apostrofiske henvendelsen eksplisitt: et du gis ”dette”, *fordi* det ikke er her hvor jeget er. Fraværet er med andre ord en betingelse for henvendelsen.

Hvorfor velger jeg å fokusere på figuren apostrofe? Ordet *apostrofe* kommer fra gresk og betyr ’å vende seg bort’. Det betegnet opprinnelig en plutselig henvendelse til en annen enn de som lytter, som kunne være tilstede eller ikke (Lothe *et.al.* 1997: 19). Uttrykket var først brukt i den romerske retten, men har siden blitt betegnelsen på den vendingen et dikt kan ta mot noe som ikke kan svare, som en ting eller et begrep, eller til en som er langt unna eller død. Jonathan Culler skriver i kapitlet ”Apostrophe” i boken *The Pursuit of Signs* fra 1981 at en ”[...] apostrophe is different in that it makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself” (1981: 149). Det interessante ved apostrofen er nettopp hvordan den ikke omhandler formidling av et sjelelig innhold, men er en vending i diktet som i særlig grad viser hvordan poesien fungerer som noe *annet* enn et kommunikasjonsmiddel. Apostrofen er en stemmens figur, men ikke som en representasjon av poetens stemme. Der den tradisjonelle lyrikkoppfatningen baserer seg på en forståelse om en nærhet mellom det talende og det omtalte, vil jeg i lesningene av Ulvens apostrofiske dikt undersøke hvordan det også kan være en avstand som definerer forholdet mellom stemmen og det den tiltaler. For apostrofen er nettopp *avstand* til det som tiltales en forutsetning, og jeg benytter meg av Aadlands tredelte forståelse av diktets ”jeg” for å utforske dette, som jeg utlegger i lesningskapittel 7.1.

Oppgavens apostrofeforståelse baserer jeg på det nevnte kapitlet ”Apostrophe” av Jonathan Cullers, og J. Mark Smiths artikkel ”Apostrophe, or The Lyric Art of Turning Away” fra 2007. Jeg henter også noen viktige innsikter fra Barbara Johnsons artikkel ”Apostrophe, Animation and Abortion” fra 1986, men tar ikke utgangspunkt i artikkelen da den har et psykoanalytisk perspektiv som oppgaven ikke har. I utlegningen av den øvrige nevnte apostrofeteorien i kapittel 5 diskuterer jeg kritikken rettet mot Culler fra Douglas Kneale og Alan Richardson, og ut fra dette finner jeg grunnlaget for oppgavens apostrofebegrep.

Det fremkommer av Culler, Smith og Johnson sine undersøkelser at den apostrofiske vendingen og henvendelsen er noe som den apostroferende stemmen selv er bevisst at er en umulighet, men at den fortsatt ser dem som nødvendig. Dette viser apostrofens paradoks, som speiler en grunnleggende modernistisk poesiforståelse slik Theodor W. Adorno legger den frem i den toneangivende teksten ”Tale om lyrikk og samfunn”. Forenklet sagt, figurerer diktet ifølge Adorno som subjektets ønske om en umulig, men nødvendig forsoning med den fremmedgjorte omverdenen (2003: 372-373). Imidlertid vil oppgaven bevege seg fra en forståelse av apostrofen som ønsket om å forsonne splittelsen mellom subjekt og objekt, til å forstå det apostrofiske diktet som en potensiell performativ hendelse som også henvender seg til den mulige leseren.

1.3: Å erfare gjennom poesi

Imidlertid kan man spørre seg: Hvordan skulle vi kunne *erfare* noe i poesien? Poesi er tross alt bare ord på papir, og kan være paradoksale, selvmotsigende ord. Å skulle erfare gjennom poesi må da være et paradoks i seg selv. Da Tor Ulven i 1993 mottok Obsthfelder-prisen, skrev han ”Ekstremismens pris. En takketale *in absentia*”, som er trykket i *Prosa i samling* fra 2013. Han skriver om ordet ’ekstremisme’ at det i politikken forstås som yttergrensene som forsøker på naivt vis å gjøre det eneste og reneste rette, å ”realisere det umulige i den ytre virkelighet” – mens den poetiske ekstremismen, på sin side, ”gjør alltid det urette i en umulig virkelighet: poesien. Derfor lar den seg også realisere, selv på sitt mest utopiske” (Ulven 2013: 679). For Ulven er poesien ekstrem fordi den som sjanger skyver seg selv mot det uforståelige, ”altså mot en inreferabel innsikt”, som han skriver – men og fordi poesien befinner seg så langt fra hverdagspråket, selv når den tilsynelatende er lik det (*ibid.*). Det som ikke kan omtales, kan poesien tie om: ”Ingenting kan tie så ekstremt som et dikt” (*ibid.*). Poesien er altså ikke noen ”nyttig informasjonskanal”, for poesien er ikke en overføring av et innhold, men heller en opplevelse, ifølge Ulven:

For noe av meningen med diktet, er, tror jeg, å kunne gjennomleve, eller kanskje heller simulere, grenseerfaringer vi ellers ikke kunne gjort. Omtrent som når man etter å ha gått gjennom tykk skog plutselig og uventet kommer til et utsiktspunkt: der er det altså. Hva er der? Det kan like gjerne være storbyen som den høyt lovpriste naturen, det kan være i grenselandet mellom skogens glemsel og byens effektivitet, eller det kan være noe helt annet og ukjent, som brått blir opplyst av et lyn. (Ulven 2013: 679-680).

Dette sitatet gir gjenklang av Sjklovskijs underliggjøringsese, så vel som av Heideggers *aletheia*-begrep: poesien kan opplyse noe vi ikke har sett før, eller noe nytt ved det vi ser, i en

brå vending, ”et lyn”. Kittang skriver i *Ord, bilete, tenking* at Heideggers tenkningsbegrep handler om hvordan vi svarer på det som er tankevekkende, ikke gjennom å gjøre det ukjente kjent, men heller ved la det være tankevekkende, og åpne oss ”lyttende” til det (1998a: 66). Dette synet som åpner opp for muligheter til å se og høre det umulige finner vi også i Friedrich Nietzsche sin tenkning, forteller Kittang. I *Den lystige vitenskapen* skriver Nietzsche om nettopp en lystig tenkemåte, som vil kunne romme en tålmodighet til å lære å virkelig se (Kittang 1998a: 63). Dette tålmodige blikket betegner Nietzsche som en dansende tenkning som også vil være en dansende skriving – og denne dansende bevegelsen i tenkningen og i skriften ville gjøre at man kunne utsette å fastsette sannheter og felle dommer. I en slik kunstferdig tenke- og skrivemåte ville ikke vår fornufts ønske om skjematisk styre, men heller en opprettholdelse av alle mulighetene samtidig, uten at dette skulle forbli en irrasjonell og blind form for rus; for Nietzsche ville dette være en måte å la ting som ellers hadde blitt dekket over av våre begreper, komme til syne på (Kittang 1998a: 64).

Vi ser at Ulven i likhet med Sjklovskij, Heidegger og Nietzsche, har en tanke om at poesien innehar et potensiale for å la noe umulig komme ”til syne”. Samtidig skriver Ulven også om den tausheten som et dikt kan romme, og Heidegger understreker den ”lyttende” måten vi kan åpne oss opp for det ukjente på gjennom å nærme oss det *poiesiske*: det skapende, nyinntrofne. Ut fra dette kan vi si at den poetiske erfaringen ikke bare handler om blikket og det overveldende og overraskende ”synet”, men også som det å lytte. Dette gir Ulven også uttrykk for når han i takketalen formulerer hvordan man i poesien kan erfare noe umulig:

I de gode diktene kan språket og erfaringen lene seg lenger utover en avgrunn enn det man skulle tro var mulig. Og du kan kaste en diktformet stein nedi og lytte etter når den tar bunnen, som du likevel ikke får se (2013: 680).

Når vi leser ”de gode diktene” kan vi lytte etter den diktformede steinen som faller mot bunnen, men bunnen får vi ikke se – diktets mulighet til å erfare det umulige anskueliggjøres altså gjennom bildet av en stein som faller og som muligens lager en lyd når den treffer bunnen vi ikke kan se. Vi ser her at lyttingen er like viktig som synet i den umulige erfaringen: at for å erfare ”synet” som diktet kan skape, må vi lytte etter den klangen diktet kan lage. Dette paradoksale spillet mellom blikket og stemmen, synet og lyttingen, vil gå igjen i oppgaven. Dette er to prosopopoetiske virkemidler som diktet kan bruke for å frembringe en umulig erfaring. Diktets bruk av blikk kaller jeg for *fokalisering*, hvor man kan fokusere på noe slik at noe annet kommer frem i randsonen av det vi ser. Bruken av stemme

og lyd kaller jeg for *ekkolokalisering*, hvor diktet, lik den steinen Ulven kaster ned i sitatet ovenfor, skaper et ekko som kan fange inn det vi ikke *kan* se.

Disse virkemidlene kobler jeg opp til apostrofen, som er en stemme som sendes ut i diktet for å nå noe, for å anskueliggjøre det eller gi en klang av det som ikke kan sees eller høres. Mitt oppgavefokus er på det apostrofiske i poesien, men en annen figur som hører sammen med denne doble bevegelsen av blick og stemme, er prosopopeia. Navnet kommer fra det greske *prosopon*, som betyr 'ansikt', og *poein*, som betyr å skape (Lothe *et.al.* 1997: 205). Prosopopeiaen som figur kan gi ansikt og stemme til begreper, ting og dyr; besjele det som ikke har sjel i virkeligheten. Den dekonstruktive nyretorikeren Paul de Man fremsetter prosopopeia som mestertropen i poesien, fordi han forstår den som avgjørende for det poetiske språkets evne til å skape en egen virkelighet med sitt eget betydningssystem (Lothe *et.al.* 1997: 147). Gjennom prosopopeiaer kan poesien gi oss et nytt blick på det vi ikke kunne se i det vi så – samtidig som det viser seg at poesien figurerer sin egen virkelighet og betydninger, som vi ikke nødvendigvis kan overføre til vår virkelighet.

Det er altså ikke sikkert at prosopopeia-figuren kan formidle noen kunnskap eller mulighet for innsikt i sine figureringer og ansiktsgivninger. J. Hillis Miller skriver i *Topographies* at prosopopeiaer har å gjøre med "doing rather than knowing" (1995: 8). Med det mener han at det prosopopeiaen synliggjør og gjør det mulig for oss å lytte til, er noe som gjøres i diktet, noe som *skjer*, og ikke en innsikt vi kan oversette til hverdagspråket. Aadland skriver i "Før nå og etterpå" at de nyretoriske og dekonstruktive tenkerne ikke er opptatt av poesiens troper og figurer som "substansielle fenomener", men forstår dem som "verbiske hendelser, språklige grunnfenomener som destabiliserer all mening og gjør det umulig å fastholde en bestemt og endegyldig fortolkning" (1998c: 77). Denne fiksjonens dekonstruksjon trer tydelig frem i poesien, fordi poesien i sin kortfattethet klarer å innebefatte så mange betydningsmuligheter som brytes mot hverandre, skriver Aadland (*ibid.*).

Avgjørende for en slik språktenkning er at vi som språkbrukere ikke styrer språket. Språket er 'verbisk', forstått som at det er noe som *skjer*, og ikke *er*: tiden *tider*, rommet *rommer*, og språket *språker* gjennom oss når vi vender oss mot det – språket innlemmer oss i sin hendelse når vi tar det i bruk (Aadland 1998c: 71). Som følge av en slik dekonstruktiv språk- og poesifoståelse kan ikke poesi lenger forstås som poetens ytring, ei heller kun som objektivt fenomen hvis språkelementer danner gitte fortolkningsmuligheter en dyktig fortolker kan uteske: "Diktet er en hendelse som aktualiseres gjennom lesning som et tropologisk overfall på leseren" skriver Aadland (1998c: 77). Resultatet av en slik tenkning er at diktet ikke finnes *som dikt* når det ikke leses: diktet *dikter* idet det leses.

Den umulige erfaringen er altså noe som *skjer* i diktet, og ikke noe som finnes i diktet som objektivt fenomen – hendelsen *hender* gjennom lesningen. Derfor er det noe utilfredsstillende ved den poetiske erfaringen – det er en form for ”simulering” av en umulig erfaring, slik Ulven beskrev det. Imidlertid kan erfaringsbegrepet fattes i en videre forståelse, hvor erfaringen ses som en pågående bevegelse, som Aadland skriver det: å ”fare langs en vei, være underveis, og å bli overfalt av litteraturens differente hendelser i og gjennom lesning, i og gjennom denne *er-faring*” (1998c: 78). Poesiens erfaringsmuligheter er ikke noe som kan oversettes til en praktisk opplevelse; de er noe som pågår. De er hendelser som vi aktiverer i lesningen, men som vi ikke styrer av den grunn: det er ”en hendelse som i all sin differente væremåte lar den litterære kunsten komme til syne slik den er: som en åpenhet som skjuler seg i språk” (Aadland 1998c: 79).

Kapittel 2: Umulige erfaringer. Det apostrofiske og det dekonstruktive

I det følgende presenterer jeg oppgavens problemstilling, hypoteser og den teoretiske rammen, men først vil jeg reflektere litt om motivasjonen for å skrive en oppgave om den umulige erfaringen gjennom det apostrofiske i poesien. Motivasjonen oppsto som en todelt fascinasjon: på den ene siden var jeg fascinert av apostrofen som figur, og på den andre siden var jeg fascinert av dekonstruksjon som tenkemåte. Det viste seg så at en betydelig andel av den nyere apostrofeteorien baserer seg på en dekonstruktiv hendelsestenkning, som forstår apostrofen som en særdeles tydelig fremvisning av poesiens performative potensiale. Det er her min oppgave finner sitt utgangspunkt, i den dekonstruktive forståelsen av apostrofisk performativitet.

2.1: Apostrofisk performativitet. Problemstilling

Når et dikt henvender seg til et du som ikke er tilstede eller tilgjengelig, er det ikke en tilfeldighet. Det er en poetisk vending som skaper en åpning, ikke for kommunikasjon, men for en annen form for realisering: en *hendelse*. I oppgavens del to, ”Det apostrofiske”, vil jeg gå nærmere inn på definisjonsproblematikken i apostrofeforskningen. Her vil jeg nøye meg med å påpeke sammenhengen mellom apostrofe og prosopopeia: der det snakkes til noe som om det kunne svart, forutsettes muligheten for prosopopeia, selv om den ikke skulle finne sted. Om man underskriver på en dekonstruktiv språkforståelse vil hele språket fremstå som en vending, en trope som gir oss muligheter til å besjele språket idet vi tar det i bruk. I en slik språkforståelse vil prosopopeia fremstå som en forutsetning for språkbruk, og da også for apostrofen. Derfor vil det prosopopoetiske være nærværende i min undersøkelse av det

apostrofiske – og i oppgavens siste del vil jeg undersøke apostrofens prosopopoetiske figureringer av umulige erfaringer. Jeg forholder meg altså ikke til apostrofen som en strengt definert retorisk figur, men heller som en vending i språket som både forutsetter og forutsettes av språket prosopopoetiske skaperkraft.

Problemstillingen min er som følger: *Hvordan fungerer apostrofen som performativ strategi mot en umulig erfaring?* Dette utforsker jeg med utgangspunkt i den poesiforståelsen jeg har fremsatt: at poesien er et paradoksalt brudd som er skapende, og diktet en hendelse som aktiviseres gjennom lesning. Apostrofen fremviser dette paradokset ved å henvende seg til noen man ikke kan henvende seg til, *som om* man kan det, men med bevisstheten om at det ikke går an. Jeg vil ut fra dette undersøke *hva* det er apostrofiske dikt forsøker å oppnå, og *hvordan* de gjør dette. I den fjerde og siste delen vil jeg samle oppgavens erfaringer i en undersøkelse av hvordan det umulige apostrofen er et forsøk på, også kan være nødvendig.

2.2: ”Dekonstruksjon er...”. Teoretisk rammeverk

Jacques Derridas utarbeidelse av en dekonstruktiv tenkning har radikalt forandret mange akademiske retninger, og kanskje spesielt litteraturvitenskapen. Jeg er selv en av dem som mener at hans fremvisning av språkets selvundergraving og samtidig radikale mulighetsvilkår, alle systemers ustabilitet og samtidig denne ustabilitetens nødvendighet, er blant de viktigste filosofiske innsiktene i nyere tid. Jeg velger derfor å utforme denne oppgaven med en dekonstruktiv teorihorisont.

Det er også Derrida som i utgangspunktet ga oppgaven sin tittel: Derrida fremsetter som den minst dårlige definisjonen av dekonstruksjon at det er en erfaring av det umulige. Det skriver Nicholas Royle i ”Hva er dekonstruksjon?” (2005: 49). Hva ligger i dette? At dekonstruksjon ikke er noe som kan defineres, at det ikke er noe som *er*, men noe som finnes over alt og *i* alt: dekonstruksjon er der som en forutsetning og samtidig noe vi ikke kan fastsette som fenomen. Om man er bevisst denne bevegelsen og forsøker å følge den, å finne frem til de stedene der det usikre og ustabile ved systemet eller fenomenet viser seg, vil man kunne forstå det man studerer på en mer kompleks måte. Dekonstruksjon åpner for fenomenenes selvmotsigelse, at det umulige kan skje og skjer, og ved å lese med et blikk for det dekonstruktive i språket vil vi kunne erfare denne vedvarende de-konstruksjonen.

Likevel er ikke Derridas dekonstruksjonstenkning en negativ og nedbrytende tenkning – det er en tenkning som forstår språk som en skapende hendelse. Det litterære språket, med dets innebygde hemmelighet som man ikke kan uteske, forstår Derrida som en nødvendighet i opprettholdelsen av det ubestemmelige og det mulige, som er nødvendig i den vedvarende

bevegelsen mot det han kaller for 'la democratie à venir': 'det kommende demokratiet', som han skriver om i boken *Politics of Friendship* fra 1994. Dette undersøker jeg i oppgavens siste del. Derrida ser altså en verdi i litteraturen fordi den fremsetter sin egen hemmelighet på overflaten, og vi som lesere kan bare erkjenne at den er der, uten å bestemme gjennom noen form for fortolkningsteknikk hva som *egentlig* står der. Litteraturen viser oss slik hvordan språket og våre språklige konstruksjoner ikke er *egentlige* på noen måte, men er omskiftelige og mangefasettete. Dette fremsetter Derrida som språkets performative kraft: dets *iterabilitet*, evne til å gjentas, alltid på en ny og annerledes måte. I utlegningen av Derridas performativitetsteori forholder jeg meg til essayet "Signature Event Context" i *Limited Inc* fra 1988.

Den umuligheten som dekonstruksjon lar oss erfare, er umuligheten av å fastsette og bestemme sannheter gjennom språket. Litteraturen forstås som en hendelse som aktualiserer språkets omskiftelige evne gjennom *kontrasignering* – at leseren gjenoppliver verket gjennom lesning og dermed skaper verket på nytt. For å utlegge kontrasigneringsteorien støtter jeg meg på John D. Caputos bok *Deconstruction in a Nutshell* fra 1997, og for å undersøke det performative bruker jeg J. Hillis Millers artikkel "Performativity₁/Performativity₂" fra 2010, samt hans bøker *Speech Acts in Literature* fra 2001 og *Topographies* fra 1995.

Som jeg nevnte forklares altså apostrofen som performativ, og oppgaven min vil utforske hvordan det performative utarter seg som et potensiale i denne figuren. Jeg benytter meg altså av en slik dekonstruktiv teoriramme fordi den dekonstruktive performativitets- og språkforståelsen er interessant å koble opp mot Cullers hendelsesorienterte apostrofeteori – og fordi jeg tror dette dekonstruktive perspektivet vil gi gjenklang i Tor Ulvens poetiske univers.

2.3: Tidligere apostrofeforskning

Siden 1977, da Cullers artikkel "Apostrophe" ble trykket i *Diacritics* – det var først i 1981 den ble utgitt som et kapittel i boken *The Pursuit of Signs* som jeg siterer fra – har det blitt skrevet en rekke artikler om den spesielle figuren. Jeg har over nevnt artiklene jeg baserer oppgavens apostrofebegrep på, og kommer inn på flere i kapittel 5. I norsk sammenheng vil jeg trekke frem Aadlands kapittel "Den lyriske hendelse. En lesning av 'Blue Moon'" fra boken *And the Moon is High* (1998b), og Kittangs artikkel "Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon" fra *Lyrikk og lyrikklesning* (1998b). Deres lesninger utforsker forholdet mellom apostrofe og prosopopeia, og har gitt denne oppgaven mange impulser, selv om jeg ikke siterer fra dem.

Internasjonalt sett finnes det mange avhandlinger og oppgaver som bruker apostrofen som utgangspunkt for eller som en del av sin argumentasjon. Jeg har imidlertid ikke funnet noen som har gjort den sammensetningen av det apostrofiske og det performative som jeg gjør, ut fra de dekonstruktive teoretikerne jeg benytter meg av. Jeg trekker i det følgende frem noen nyere avhandlinger og oppgaver, både i internasjonal og norsk sammenheng, som kommer inn på det apostrofiske, og noen som knytter apostrofen opp mot det performative.

I 2012 avla Emily McLaughlin doktoravhandlingen *Yves Bonnefoy: The performative and the negative* ved Oxford Universitet. Der undersøker hun Bonnefoys sene poesi med utgangspunkt i diktenes poetisk-performative og teatraliske strukturer, og hvordan Bonnefoy bruker apostrofer for å tiltale en uidentifisert annen for å åpne opp for en språklig erfaring. Hennes prosjekt har slik sett klare tangeringspunkter med mitt, men der jeg benytter meg av Hillis Miller og Derrida, arbeider McLaughlin i forlengelsen av filosofien til Jean-Luc Nancy.

Andrea Lynn Strudensky avla i 2012 ved State University i New York doktoravhandlingen *Catastrophe's Apostrophe: The poetics of address in Frank O'Hara, Jack Spicer and Langston Huges*, hvor hun tar utgangspunkt i den relasjonsetikken hun mener fremsettes av apostrofen – ved å skrive frem en tredje størrelse, en ”annen”, mener Strudensky at disse poetene skaper en poetikk som en motkraft til den kulturelle konformiteten i etterkrigstidens USA. Disse to avhandlingene er eksempler på nyere studier av det apostrofiske, og i likhet med disse utvikler jeg et begrep for en uidentifisert ”annen”, en tredje størrelse, med utgangspunkt i Smiths apostrofeartikkel. Samtidig har de begge andre teoretiske og litterære utgangspunkt for å studere det apostrofiske enn det jeg har.

I norsk sammenheng trekker jeg her frem Janne Charlotte Ryggs hovedoppgave, ”Om en lampe: Eduard Mörikes ’Auf eine Lampe’ og debatten mellom Emil Staiger, Martin Heidegger og Leo Spitzer” fra 2004, Universitetet i Oslo. Rygg leser Mörikes dikt og de forskjellige fortolkningene som tittelen viser til, før hun i siste kapittel leser diktet på nytt, blant annet med Culler og Paul de Mans apostrofebegreper som diskusjonsgrunnlag.

En masteroppgave som tangerer både det apostrofiske og det performative, er Nikolai Heggem Holmenes ”En lesning i to dikt i Gunnar Wærness’ diktsamling *Hverandres: Å lese noe som vil bli*. En undersøkelse av diktenes prosessuelle og potensielle form” fra 2012, Universitetet i Oslo. Heggem Holmene leser diktene som en tilblivelse, i forlengelse av tenkere som Gadamer, Heidegger og Blanchot. Han nevner apostrofen som en særlig lyrisk figur som etablerer et lyrisk jeg, som gjennom sin tiltale kan skape en nærhet til det tiltalte. Jeg har imidlertid ikke funnet noen masteroppgaver som tar utgangspunkt i apostrofen og den dekonstruktive performativitetsteorien slik denne oppgaven gjør. Når det gjelder mitt

materiale er det flere som nevner Ulvens apostrofiske tendens. Ulven-forskningen og dens tangeringspunkter med denne oppgaven skal jeg nå gjøre rede for.

Kapittel 3: Tor Ulven

Tor Ulven regnes som en av Norges fremste forfattere og poeter. I forordet til monografien *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulvens forfatterskap* fra 1999, skriver Torun Borge og Henning Hagerup at Ulvens behandling av det norske språket har en spesiell verdi gjennom hans ”høye presisjonsnivå” og ”kresne sensitivitet” (: 5). De fremsetter Ulven som en av de få forfatterne fra vår tid som med en overhengende sannsynlighet kommer til å ”lyse også for senere generasjoner” (Borge & Hagerup 1999: 20). Ulven holdt seg borte fra offentligheten og gjorde bare ett intervju; han ville med andre ord la tekstene sine tale for seg selv. Han debuterte med diktsamlingen *Skyggen av urfuglen* i 1977, og ga i alt ut fem diktsamlinger og seks prosabøker, en av dem en roman, før han tok livet sitt 18. mai 1995, 41 år gammel. Etter hans død ble det funnet ytterligere tre diktsamlinger som var mer eller mindre klare til publisering, og disse er trykket i *Samlede dikt* fra 2000. Han eksperimenterte med sjanger, form og uttrykk, og skrev igjen flere av tekstene sine i nye former, ofte fra dikt til prosatekst. Det er en særlig språklig kvalitet som gjerne legges merke til ved Ulvens tekster, og dette gjenspeiles i hans konsentrerte motivkrets: han skapte sitt eget språkunivers hvor verkene på ulike måter inngår. Ulven skrev også essays, og oversatte forfattere som René Char og Samuel Beckett. I de senere årene har flere av hans bøker blitt oversatt til blant annet engelsk og tysk.

Hos Tor Ulven figurerer det mange ”u-”: det uspirte, det utenfor, det umenneskelige, det usette: det umulige. Hans språklige univers kan oppfattes som dystert og ubehagelig, med en smertelig klarhet over menneskets lidelsesfulle tilværelse. Likevel finnes det en glede over kunsten og poesians muligheter, som kommer frem både i forfatterskapet og i essayene jeg siterer fra. Dette gjør Ulvens forfatterskap så spennende, og det gjør diktene hans passende for en studie av den apostrofiske poesians evne til å åpne for en umulig erfaring. I det følgende vil jeg i korte trekk gjøre rede for forskningstradisjonen for Ulvens forfatterskap, før jeg går nærmere inn på de tre arbeidene som jeg i hovedsak benytter meg av i oppgaven.

3.1: Forskningstradisjon

I innledningen til artikkelsamlingen *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap* fra 2003, som ble til etter et Ulven-seminar på Flisa i 2002, skriver redaktør Ole Karlsen at Ulven lenge var en ”forfatternes forfatter” (: 2). De siste 20 årene har interessen for

Ulvens forfatterskap hatt en jevn stigning, både gjennom akademiske arbeider i form av artikler og masteroppgaver og Gyldendals nyutgivelser av Ulvens samlede utgaver i 2013, samt en dramatisering av Ole Anders Tandberg på grunnlag av utvalgte dikt og tekster på Nationaltheatret i 2008, under tittelen *En vanlig dag i helvete*. Per i dag foreligger det to doktoravhandlinger, som jeg kommer nærmere inn på nedenfor, i tillegg til et større akademisk arbeid i Lone Hartmanns *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa* fra 2007. Sammen med de to bøkene jeg har nevnt, (heretter kalt) *Skjelett og hjerte* og *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, utgjør dette de fem større arbeidene på forfatterskapet. Hartmanns utgivelse er ikke relevant for oppgaven, da hennes utgangspunkt er forholdet mellom stilleben og kortprosa. *Skjelett og hjerte* og *Steinens hvorfor er ditt hvorfor* nevner jeg der de er relevante for oppgaven.

Flere masteroppgaver er skrevet om Ulvens forfatterskap – jeg nevner her de som har tangeringspunkter med denne oppgaven. Først ut var Gro Byrkjeland med hovedoppgaven ”Den problematiske poesien – mening og ikkje-mening i Inger Elisabeth Hansens og Tor Ulvens lyriske diktning”, fra 1994, Universitetet i Bergen. Der utforsker Byrkjeland hvordan de to poetenes dikt aktualiserer en forståelsesproblematikk. Deretter skrev Knut Oterholm hovedoppgaven ”Mot tommere sider: En reflekterende nærlesning av et utvalg dikt fra Tor Ulvens diktsamling ’Det tålmodige’” ved Universitetet i Oslo i 1998. Oterholm undersøker gjennom tenkningen til blant annet Jean-François Lyotard, Roland Barthes og poeten Paul Celan hvordan Ulvens dikt benytter seg av øyeblikket som figur, som skaper en mulighet for at noe navnløst og begrepsløst kan komme til syne (Oterholm 1998: 9). Både øyeblikket og det begrepsløse er sentralt også for min oppgave, med utgangspunkt i det apostrofiske og i det atopiske.

Forståelsen av Ulvens forfatterskap som noe som forsøker å nærme seg noe ”utenfor” utforskes også av Kjetil Røeds hovedoppgave ”Søppelsolens Ansikter – lesninger i Tor Ulvens ’Søppelsolen’” fra 2000, Universitetet i Oslo. Røed undersøker hvordan *Søppelsolen* deterritorialiserer dikotomien mellom mennesket og det utenfor, i Gilles Deleuze-inspirerte lesninger (Røed 2000: 121). Både Oterholm og Røed fremhever lesererfaringen som et sentralt moment i Ulvens forfatterskap, og Røed hevder *Søppelsolen* er en samling som beveger seg mot en fremtidig leser, som den ønsker å gå i dialog med (2000: 4). Denne bevegelsen som Ulvens poesi har mot en fremtidig leser, vil jeg undersøke i dybden, ut fra Smiths begrep om apostrofens henvendelse til en tredje. Disse oppgavene har altså undersøkt Ulvens poesi som en aksentuering av lesererfaringen, som en orientering mot øyeblikket som figur og som utforskningen av grensen mellom det menneskelige og det ”utenfor”. Min

oppgave bygger på ut forståelsen av disse tre momentene ved å lese utvalgte dikt ut fra en dekonstruktiv apostrofe- og performativitetsteori. Jeg tror derfor at oppgaven kan konkretisere en sentral bevegelse i Ulvens poesi: den apostrofiske tilnærmingen av det umulige.

3.2: Utvalgt Ulven-forskning: Wulfsberg, Kampevold Larsen og Neple

Jeg vil nå gå inn på de tre Ulven-arbeidene jeg i hovedsak forholder meg til i oppgaven, på bakgrunn av det apostrofiske og det umulige ved Ulvens diktning. Disse er en artikkel av Marius Wulfsberg og avhandlingene til Janike Kampevold Larsen og Anemari Neple. Også Arne Melbergs artikkel ”Två prosapoetiska strategier: Tor Ulven och Tomas Tranströmer” fra *Steinens hvorfor er ditt hvorfor* (2003), nevner det apostrofiske i Ulvens overganger mellom poesi og prosa, slik Wulfsberg gjør. Jeg velger å benytte meg av artikkelen til Wulfsberg, fordi den skisserer de to aksene som er sentrale for denne oppgaven: det umulige og det apostrofiske. Kampevold Larsen og Neple utforsker på sin side den bevegelsen Ulvens forfatterskap har mot det utilgjengelige og det umulige, hos Kampevold Larsen som en draging mot kunsten som utopi, og hos Neple det utopiske som kontemplativt perspektiv.

3.2.1: Wulfsberg: ”Du finnes ikke”

Marius Wulfsbergs korte artikkel ”Du finnes ikke. Om Tor Ulvens kortprosa” ble trykket i *Bøygen* nr. 3, 1996. Denne omhandler altså Ulvens kortprosa, men Wulfsberg viser også til Ulvens poesi. Artikkelen kom ut bare ett år etter at Ulven tok livet sitt, og er slik sett et tidlig overblikk over forfatterskapet som helhet. Wulfsberg identifiserer to akser hos Ulven: på den ene siden bevegelsen mot det ikke-menneskelige, det ”ubestemmelige utenfor” (1996: 8), og på den andre siden forholdet mellom jeg og du (1996: 9). Den første aksene tegner han opp som et ønske om å overskride mennesket, historien og konteksten. Språklig sett tar dette form som en bevegelse mot et forsvinningspunkt hvor språket tøyes til sin yttergrense. Wulfsberg peker på hvordan Ulven erstatter metaforer med lukkede og utolkbare ord, negasjoner, som ”stein” og ”ingenting”, hvorpå språket blir broket og får korte setninger, for å oppløse meningen i ordene og få frem en form for klang (*ibid.*).

Den andre aksene Wulfsberg identifiserer er det apostrofiske, og han påpeker hvordan duene som tillaes er forskjellige: noen ganger er det et menneske som savnes, ofte en kvinne fra en kjærlighetsrelasjon, og disse tekstene forstår han som ”uttrykk for et moderne individs ensomhet og isolasjon” (1996: 9-10). Imidlertid er ikke duet alltid menneskelig, men kan også ta form av ”et ubestemmelig vesen, radikalt forskjellig fra jeg’et” – hvorpå forholdet ikke

uttrykkes eksistensielt, men heller som et skrivingens møte med dette *andre* som aldri er tilgjengelig (Wulfsberg 1996: 10). Denne henvendelsen til dette duet som er utilgjengelig og aldri kommer, mener Wulfsberg å se som gjennomgående for forfatterskapet.

Wulfsberg finner at disse aksene krysser hverandre når henvendelsen til duet motiverer bevegelsen mot det ikke-menneskelige, noe som skaper et ”sug” i teksten (1996: 11). Dette forklarer han ut fra Ulvens språklige fortetninger og innstramminger, som jeg nevnte over, hvor formuleringene blir kryptiske og ”står og vibrerer på grensen til det bortenfor og de forsøker å gjøre det nærværende, men uten at det bortenfor kan sies å avtegne seg på noen forståelig måte” (*ibid.*). Dette gir Ulvens tekster en eskalerende uleselighet som Wulfsberg knytter opp til Derrida og hans begrep om litteraturens hemmelighet og krypt, som er tekstens iboende enigma, uløselig for alle hermeneutiske og dechiffrerende forsøk (*ibid.*). Wulfsberg forstår Ulvens tekster som et forsøk på å skape ”et sted – et språk, en skrift – hvor jeg’et kan møte du’et” (*ibid.*). Dette er imidlertid et du som vi aldri kommer nær, og det er ikke først og fremst et menneskelig du som det skrives mot: det er et kryptisk du som knyttes til det ikke-menneskelige, som tekstene alltid skrives mot.

3.2.2: Kampevold Larsen: *Materielle variasjoner*

Janike Kampevold Larsens avhandling *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap* utkom i 2007, og ble i 2008 skrevet om til boken *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Dette er den første avhandlingen som ble skrevet om Tor Ulven, og den er utarbeidet gjennom flere nedslagsfelt i forfatterskapet, både i prosaen og poesien. Kampevold Larsen understreker at hennes lesninger ikke i hovedsak søker å forstå Ulvens tekster, men heller å møte dem via en ”gest, en berøring og et forsøk”, som hun mener speiler Ulvens teksters egne utprøvelser (2007: 12).

Noe som går igjen i avhandlingen er diskusjonen om blikket i tekstene og hvordan det hele tiden søker forbi det fortolkende, forbi verden som ”sett”, mot et ikke-menneskelig blikk på den *ikke-menneskelige* verdenen. Kampevold Larsen fremsetter et spenn i Ulvens forfatterskap mellom en ”eksistensiell råhet” og en ”tekstlig pregnans”, som sammen gjør forfatterskapets uttrykk så sterkt, og hennes avhandling er et forsøk på å forstå denne sammensetningen, skriver hun (2007: 9). I tekstene opplever vi ”korte øyeblikk av overskridelse” hvor verden kan tre frem som ubeskrevet – men i denne erfaringen kan vi ikke bli værende, for da ville vi mistet den menneskelige bevisstheten som erfarer nettopp denne overskridelsen. Samtidig beveger Ulvens tekster seg også mot et fravær av mening, understreker hun, og dette skaper spennet i forfatterskapet: ”I spenningen mellom produksjon

av form og reduksjon av form finnes en klar markering av det språket aldri kan nå” (Kampevold Larsen 2007: 10). Hun fremsetter det som en spesiell kvalitet ved Ulvens tekster at de ”insisterer på seg selv som form – som *nærvær* av form” (Kampevold Larsen 2007: 11). Dette speiler tekstenes måte å vise glede over verden som materiell form, hvor Ulvens tekster ”feirer” sin egen form (*ibid.*). Kampevold Larsens fokus ligger dermed på ”den intensiverte sanseopplevelsen i møte med verden”, som en form for paradoksal glede, som kontrasterer og samtidig spiller med i forfatterskapets tydelige fremskriving av eksistensiell smerte (*ibid.*). Denne smerten er uutholdelig, men tekstens paradoksale glede ligger i å tross alt ”kunne berøre verden” (Kampevold Larsen 2007: 11-12). På denne måten ser Kampevold Larsen at Ulvens tekster skaper muligheter for det umulige, gjennom forestillingen (2007: 12). Slik finner Kampevold Larsen en dobbelthet i Ulvens univers, hvor det på den ene siden befinner seg en dyp eksistensiell pessimisme, og på den andre siden poesien som en paradoksal glede over å kunne se, gi et blikk.

3.2.3: Neple: ”Vi fortsetter forbi ordene”

Anemari Neples avhandling ”*Vi fortsetter forbi ordene*”. *Estetikk og erkjennelse i Tor Ulvens forfatterskap* utkom i 2016, som den andre avhandlingen om forfatterskapet. Til forskjell fra Kampevold Larsen er det for Neple et poeng å prøve å fortolke de tekstene hun leser, og hun gjør derfor også et betydelig mindre utvalg enn det Kampevold Larsen gjør. Neples avhandling tar utgangspunkt i kortprosatexten ”Slutten av desember” fra *Søppelsolen*, og dens siste setning: ”Vi fortsetter forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet”. Avhandlingen undersøker hva det innebærer å fortsette ”forbi ordene” i Ulvens forfatterskap, og hennes doble ambisjon er å undersøke hvordan denne bevegelsen tar form og hva det er som gjør bevegelsen mulig (Neple 2016: 37).

For å gjøre dette tegner hun opp tre felt i Ulvens forfatterskap: det mytiske, det musiske og det meditative. Gjennom undersøkelsen av disse feltene kommer hun frem til at bevegelsen ”forbi ordene” viser seg som et ”paradoksalt dobbeltperspektiv hvor både fravær og nærvær spiller en rolle” (Neple 2016: 217). Dette definerer hun som et utopisk perspektiv som tillater en bevegelse ”hinsides kontradiksjonsprinsippet”, hvor det mulige og umulige kan eksistere sammen (Neple 2016: 199). Dette paradoksale, utopiske perspektivet åpner et kontemplativt rom som leseren kan dvele i. Tekstene gir oss iscenesettelser, scenarier og innsikter som vi kan betrakte, men ikke til det fulle forstå, og på den måten beveger Ulvens tekster seg mot og forsøksvis forbi erkjennelsens grense (Neple 2016: 217). Vi kan fordype

oss i det kryptiske ved litteraturen, vende tilbake til det og dvele ved det: gjennom utfordringen den gir til forståelsen og språkets logikk, kan dvelingen ved kunsten arte seg som en meditativ ro (Neple 2016: 215). Kunstens evne til å åpne opp et meditativt perspektiv ligger i dets annethet fra virkeligheten, og dette kaller Neple for formens *distanse* (*ibid.*). Vi kan lengte etter å være i kunsten og forsvinne i den, men kunsten er produktiv ved å skape rom for refleksjon og meditasjon, nettopp ved *avstanden* den har fra vår virkelighet og stedet der vi er. Det poetiske språket kan bevege seg over mot det språkløse gjennom paradoksene, og med dette mener hun å vise at det utopiske hos Ulven ikke bare er et ønske om et behagelig sted, men også kan være et perspektiv tekstene skaper (Neple 2016: 212). Ulvens tekster vekker en gjenkjennelse i noe fremmed, en forståelse uten forståelse; et rom åpnes opp ”for stille undring og fascinasjon fra leserens side” (Neple 2016: 214).

3.3: Min posisjonering

Wulfsbergs artikkel tegner altså opp et spenn mellom det ikke-menneskelige og det apostrofiske som blir sentralt for min oppgave, og slik kan mitt prosjekt leses som en større utprøving av de linjene han skisser opp. Der han eksplisitt peker på det apostrofiske som én av to akser i forfatterskapet, nevner Kampevold Larsen apostrofen i sammenheng med forskjellige tekster. Neple gjør noen lesninger i forlengelsen av Cullers apostrofeteori, som jeg kommenterer i min egen lesning av diktet ”Jeg slukker deg”. Imidlertid har det ikke blitt utført noen større studier av Ulvens apostrofer, så her vil mitt prosjekt være en videreutvikling av Ulven-forskningen.

Motivisk sett finner alle tre en draging mot noe utenfor, noe ikke-menneskelig, samtidig som en erfaring av dette ikke-menneskelige er betinget språket og dermed bevisstheten, det menneskelige. Der Kampevold Larsen fremmer en formens nærhet som tekstenes overskuddsmessige formlighet som skaper muligheten for denne overskridelsen, forstår Neple kunsten annethet som formens distanse, som gir rom for transformering av begjæret etter overskridelse til en kontemplativ ro. Slik sett ser vi at Neples avhandling bygger på Kampevold Larsens, samtidig som hun utvider forståelsen av det utopiske hos Ulven, som hun fremsetter som et paradoksalt perspektiv. Min oppgave bygger både på Kampevold Larsen og Neples undersøkelser av Ulvens poetiske grenseoppgang mot den umulige erfaringen. Samtidig går jeg videre fra disse og knytter denne umulige erfaringen opp mot det apostrofiske i diktene, som igjen er knyttet til det performative potensialet i dem. Når jeg i oppgavens siste del utforsker hva det umulige er i Ulvens poesi og hvordan det

forsøksvis nærmes gjennom apostrofen, går jeg nærmere inn på Kampevold Larsens og Neples respektive forståelser av det utopiske anslaget i Ulvens forfatterskap.

Der Kampevold Larsen fokuserer på blikket, vil jeg vektlegge hvordan blikket og stemmen opererer sammen i poesien. Ved å studere det apostrofiske i Ulvens diktning ut fra samspillet mellom blick og stemme, tror jeg at prosjektet mitt vil utvide forståelsen av forholdet mellom diktenes utsigelsesposisjoner og det ”utenfor” som diktene forsøker å nærme seg. Kampevold Larsen har også lesninger med fokus på det performative i Ulvens forfatterskap, blant annet i sammenheng med Derrida, men med fokus på det poetiske språkets nedkutting av mening og vending mot seg selv, hvor teksten ikke er noe mer enn seg selv som språkuttrykk (2007: 38-39). Min oppgave har sin inngang til det performative gjennom Hillis Millers bearbeidelse av Derridas språkteori, og jeg kommer derfor ikke til å gå nærmere inn på Kampevold Larsens bruk av performativitetsbegrepet.

Både Kampevold Larsen og Neple bruker filosofene Maurice Blanchot og Arthur Schopenhauer som tenkeriske grunnlag, om enn på forskjellige måter. Neple hevder i sin avhandling å gjøre noe nytt i Ulven-forskningen når hun setter Schopenhauers kunstfilosofi i sammenheng med Ulvens diktning, noe som tidligere har blitt forstått som inkompatibelt (2016: 49). Mitt prosjekt er på sin side å lese utvalgte Ulven-dikt i et dekonstruktivt perspektiv ut fra Derrida, Hillis Miller, Culler og Smith, for å utforske det apostrofiske og det performative potensialet i dem. Jeg finner at en slik teoribakgrunn gir interessante impulser til lesningene av Ulvens dikt, og tror at oppgaven på bakgrunn av dette vil kunne bidra til en videreutvikling av Ulven-forskningen.

Kapittel 4: Erfaringen av oppgaven

Her legger jeg frem oppgavens fremgangsmåte, gangen i oppgaven og tekstutgavekommentar.

4.1: Fremgangsmåte

Oppgaven er en litteraturteoretisk studie av det apostrofiske som diktets performativ strategi, men jeg ønsker likevel å gjøre helhetlige lesninger av diktene. De seks diktene jeg leser er valgt ut på grunnlag av deres ulike apostrofiske henvendelser, og at de er interessante dikt som inviterer til lesning. Ulvens dikt er komplekse og krever mye av leseren: de opptas av sin egen væren som dikt og mulighetene det innebærer, og egner seg derfor godt til diskusjon av poesiens performative muligheter. På grunn av teoriens kompleksitet på den ene siden, og diktenes krav om en nøye lesning på den andre, har jeg valgt å studere det teoretiske materialet først, henholdsvis i delene ”Det apostrofiske” og ”Det performative”, som

etterfølges av hvert sitt lesningskapittel. I lesningene bringer jeg også inn teoretiske definisjonsredskaper, og jeg diskuterer lesningene opp mot den fremlagte Ulven-forskningen der det er relevant.

Der oppgavens første del fungerer som en innledende del som plasserer oppgaven teoretisk, litterært og ut fra forskningstradisjonen, forsøker den fjerde som en avsluttende del å sammenfatte oppgaven, ved å trekke inn lesningene som er gjort i de to midtre delene. I denne siste delen undersøker jeg Hillis Millers begrep om det atopiske, som jeg setter opp mot det utopiske hos Ulven, slik det utlegges av Kampevold Larsen og Neple. Her ønsker jeg å utforske det jeg mener er en atopisk draging i Ulvens apostrofiske poesi. Til slutt studerer jeg Derridas begreper om 'den tredje' og 'det kommende demokratiet', for å sammenstille det apostrofiske, det performative og det umulige. Gjennom denne siste delen henter jeg opp igjen diktene jeg har lest i de to lesningskapitlene, for å utdype forståelsen av dem og for å trekke en linje gjennom oppgavens deler.

Jeg ønsker altså å lese teorien *med* diktene, og finner at diktene reflekterer over ulike teoretiske problemstillinger, noe som gjør lesningene givende for oppgavens teoretiske utforskning. Ved å studere det apostrofisk-performative gjennom seks nærlesninger fra Ulvens poesi, ønsker jeg å utdype både forståelsen av den apostrofiske tendensen i Ulvens poesi, og teorien om hvordan apostrofisk performativitet fungerer som poetisk erfaringsmulighet.

4.2: Gangen i oppgaven

Oppgaven er delt i fire deler. I den første har jeg nå fremsatt oppgavens poesisyn, anlagt oppgaven litterært, teoretisk, og ut fra forskningstradisjonen.

I del to, "Det apostrofiske", begynner jeg i kapittel 5 med en utlegning av teorien om apostrofen, hvor jeg argumenterer for hvorfor jeg benytter meg av Cullers åpne apostrofebegrep fremfor et strengere, mer retorisk orientert. Jeg legger så drøftende frem de punktene fra apostrofeteorien som blir sentrale for oppgaven. I kapittel 6 utlegger jeg tre kategorier apostrofer ut fra Ulvens samlede dikt. Så følger kapittel 7, lesningskapitlet "En bortvendt stemme", hvor jeg leser ett dikt fra hver av de tre apostrofekategoriene, ut fra tre poetiske og apostrofiske diskusjonsfelter: diktets mulige utsigelsesposisjoner, det apostrofiske øyeblikkets uendelighet, og det apostrofiske diktets selvrefleksjon og ubestemmelighet.

I del tre, "Det performative", setter jeg i kapittel 8 Austins talehandlingsteori opp mot Derridas kritiske videreutvikling. Dette fører meg over til kapittel 9 og undersøkelsen av

kontrasigneringsteorien og lesningens performative mulighet. Deretter følger kapittel 10, lesningskapitlet ”En henvendt skrift”, hvor jeg igjen leser tre apostrofiske dikt, i forlengelsen av diskusjonen om den dekonstruktive performativitetsteorien. Her studerer jeg ytterligere tre apostrofiske og poetiske diskusjonsfelter: apostrofens mulige åpning mot det utenfor våre erfaringsrammer, apostrofen som refleksjon over skriftens vesen, og apostrofen som performativ hendelse, i form av Derridas begrep om ’gaven’.

I fjerde og siste del, ”Det umulige”, trekker jeg inn Hillis Millers undersøkelse av begrepet om det atopiske som en betegnelse på det umulige i kapittel 11. Dette setter jeg opp mot begrepet om det utopiske slik det figurerer hos Ulven. Her henter jeg opp igjen det første diktet fra hvert lesningskapittel. Deretter undersøker jeg sammenhengen mellom det atopiske og apostrofen, begge som umulige hendelser vi kan oppleve gjennom lesningen, og her henter jeg frem det andre diktet fra hvert lesningskapittel. I oppgavens avsluttende kapittel 12, trekker jeg frem hvordan det umulige også er nødvendig, i en utlegning av Derridas begrep om ’det kommende demokratiet’, som munner ut i en komparativ lesning av det siste diktet fra hvert lesningskapittel. Slik trekker jeg trådene i oppgaven sammen i en utforskning av det apostrofiske diktet som en erfaring av det umulige for den mulige leseren.

4.3: Tekstutgavekommentar

Jeg har valgt ut seks apostrofiske dikt fra Ulvens ulike samlinger, og siterer dem fra *Samlede dikt* fra 2000, men oppgir opprinnelig utgivelse når jeg leser diktet. De to essayene av Ulven jeg bruker, er sitert fra *Prosa i samling* fra 2013. Angående det teoretiske materialet gjelder det samme som for diktene: første gang jeg viser til det, oppgir jeg opprinnelig utgivelsesår.

II. DET APOSTROFISKE

I denne andre delen av oppgaven vil jeg i kapittel 5 utlegge apostrofebegrepet, hvordan den har blitt forstått og hvordan jeg bruker det. I kapittel 6 fremsetter jeg en skisse over en typologi av Ulvens bruk av apostrofer, før jeg i kapittel 7 leser tre apostrofiske dikt med utgangspunkt i forståelsen av den apostrofiske henvendelsen som 'en bortvendt stemme'.

Kapittel 5: Fra retorisk figur til performativ strategi

Den poetiske figuren apostrofe er en vending bort, mot et 'du'. Imidlertid har hva figuren er og hvordan den fungerer blitt debattert grundig de siste 40 årene. Da Jonathan Culler som nevnt utga artikkelen "Apostrophe" i *Diacritics* i 1977, skapte det debatt og en endring i studier av poetisk tiltale. Han ble kritisert for å ikke ta høyde for den retoriske tradisjonen og konkrete definisjonen av figuren. For å redegjøre for figuren apostrofe begynner jeg med Cullers kapittel, for å påpeke både utfordringene og mulighetene ved hans apostrofeforståelse. Deretter presenterer jeg kritikken som rettes mot ham av Douglas Kneale og Alan Richardson, før jeg fremlegger den utvidede apostrofeforståelsen til J. Mark Smith. Til slutt presenterer jeg oppgavens apostrofebegrep, ut fra den øvrige teorien.

5.1: Culler: Apostrofens øyeblikk

Culler starter kapitlet med å hevde at apostrofer er pinlige, og at det er derfor de har blitt så lite studert på sine egne premisser, men heller forstått som følelsesutbrudd, redusert til forklaringer eller rett og slett ignorert. Culler mener at man mister noe essensielt ved lyrikk om man ser bort fra apostrofen, og henter frem John Stuart Mill sin definisjon av poesi: At poesi ikke er hørt, men *overhørt*, fordi poeten vender ryggen til sitt publikum for å late som om den snakker til en annen (Culler 1981: 152). Om det er slik at poesi er å vende seg bort og la lytteren overhøre en tale til en annen, er det apostrofen vi må studere, ut fra dens ulike former og betydningsmuligheter, om vi vil forstå noe om poesi overhode, hevder Culler (*ibid.*). Culler fremsetter fire fortolkningsnivåer, som viser forskjellige tilnærminger til det apostrofiske i dikt. Det han fremsetter som det mest interessante aspektet ved apostrofen, er nettopp dens aksentuering av det performative potensialet i poesien. Hans poeng er at apostrofen er pinlig fordi den er så klar i sin poetiske pretensjon: den sier implisitt at det å tiltale noe som ikke kan svare, kan få noe til å skje, at det apostroferende jeget tror så sterkt på sin egen poetiske kraft. Imidlertid påpeker Culler også at mange apostrofiske dikt ender i spørsmål og tilbaketrekninger, og dette henger sammen med det han identifiserer som det

metapoetiske i det apostrofiske: at det apostroferende jeget er bevisst sin egen mulighet til å apostrofare, og samtidig begrensningen som ligger i diktets eksistens *som* dikt.

Jeg gjør i det følgende en oppsummerende gjennomgang av Cullers artikkel. Cullers mål med artikkelen er ikke å fortolke, men å undersøke på et poetologisk plan ulike fortolkningsnivåer som han sporer gjennom det han kaller uomstridte apostrofer, i flere dikt av blant annet Rainer Maria Rilke, Percy Bysshe Shelley og John Keats. Culler identifiserer fire fortolkningsnivåer, hvor det første tar for seg det umiddelbart fremtredende ved en apostrofe: at de fremstår som utbrudd av sterke følelser, som ”intensifiers” av diktets stemning (1981: 152). Imidlertid forstår Culler dette som en forenkling og psykologisk forklaring av apostrofen, som han mener er noe mer kunstig og kalkulert enn som så. Han påpeker at når et objekt apostroferes, er det ikke bare som et følelsesutbrudd, en *exclamatio*, men heller et ønske om at objektet skal fungere som subjekt, at verden skal kunne svare den apostroferende stemmen (Culler 1981: 154). Dette fører han over i det andre fortolkningsnivået, hvor jeget ønsker å skape en relasjon til et objekt som om det var et subjekt (Culler 1981: 156).

Samtidig er det alltid en tredje komponent i det apostroferende, nemlig leseren eller tilhøreren, som bevitner denne iscenesettelsen av en relasjon (*ibid.*). Dette blir Cullers tredje fortolkningsnivå, hvor det apostroferende jeget konstituerer seg selv som et subjekt gjennom å skape et du i et objekt. I dette nivået identifiserer Culler det apostrofiske som et ønske om en orfisk kraft, men som likevel ofte ber vinden om å fortsette å blåse eller årstidene om å gå sin gang: jeget søker å konstituere seg selv som skapende kraft i sin evne til å snakke med omverdenen (1981: 157). Dette er det pinlige ved apostrofen, at den fremviser det ytterste av poetisk pretensjon (Culler 1981: 158). Her henviser Culler til den type poesiforståelse som Adorno tegner opp, hvor poesi forsøker å forsonne mennesket med den fremmedgjorte omverdenen. Hvis denne forståelsen av lyrikk fra etter opplysningstiden stemmer, skriver Culler, figurerer apostrofen denne forsoningen (1981: 158). Det apostroferende jeget fremviser nettopp denne evnen til å nå ut til verden og skape et forhold til det.

Samtidig peker han på et viktig moment: at denne forsoningen er en ”act of will, as something to be accomplished poetically in the act of apostrophizing; and apostrophic poems display in various ways awareness of the difficulties of what they purport to seek” (Culler 1981: 158). Apostrofiske dikt, som har en voldsom tiltro til sin evne til å få det som ikke kan høre eller svare til å gjøre nettopp det, er samtidig bevisst sin egen begrensning som dikt, og umuligheten i det de forsøker å gjøre. Dette fører Culler over til det fjerde fortolkningsnivået, hvor han påpeker at apostrofiske dikt er en form for fiksjon som vet at det er fiksjon, og som

viser frem sin egen umulighet (1981: 161). Dette viser tilbake på det apostroferende subjektet, som da enten ser avstanden mellom seg og verden som uoverkommelig og plasserer biter av seg selv ut i verden så det kan kommuniseres med, eller internaliserer omverdenen. Det apostroferende jeget tømmer plassen til duet for mening ved å snakke til noe som ikke kan snakke, for at det skal kunne fungere som en adressat for jegets tiltale, og slik kan man forstå det å apostrofare som solipsistisk og radikalt innadvendt (Culler 1981: 161-162).

Imidlertid er denne begrensningen også en mulighet: for ved å snakke til ting og instanser som ikke kan svare *som om* de kan det, plasserer det apostrofiske diktet det som har eksistert i forskjellige tider og på forskjellige steder i en *samtidighet*. Dette skaper apostrofens egen tid, ”apostrofens øyeblikk”, som er en skrivingens temporalitet (Culler 1981: 165). Dette er en diskursiv og ikke en narrativ tid, for tidsperspektivet oppløses for at ting som ikke kan eksistere sammen likevel kan det, i den skrivende tiden hvor apostrofen befester sitt ’nå’. Culler skriver at man på denne måten kan forstå det som at det finnes to krefter innad i poesien, det narrative og det apostroferende, og han hevder at ”[...] the lyric is characteristically the triumph of the apostrophic” (*ibid.*). Apostrofens triumf over det narrative gjør at det ikke utfolder seg et hendelsesforløp i diktet, men at apostrofen som egen hendelse trer frem: ”Nothing need happen because the poem itself is to be the happening”, skriver Culler (*ibid.*). Apostrofen skaper altså muligheten for en diskursiv, fiktiv hendelse, og ikke en *representasjon* av en hendelse, en gjenfortelling som i det narrative (Culler 1981: 169). Apostrofen kan, i ’skrivings nå’ som hever seg over narrative avstander i tid og rom, forsone det nærværende med det fraværende.

Culler kommer gjennom artikkelen frem til at å apostrofare er en dikterisk viljeserklæring, som samtidig er bevisst sin begrensning i diktningens format – men som i denne bevisstheten likevel vender seg mot noe umulig for å skape et eget øyeblikk i diktet: et apostrofisk øyeblikk som muliggjør en hendelse hvor motsetninger oppheves. Culler fremsetter denne apostrofiske markeringen av skrivingens ’nå’ som poesiens seier over den narrative tidsutfoldelsen. Dette skaper en egen tid hvor avstander i tid og rom kan overskrides, om enn bare i diktets diskursive hendelse.

5.2: Kritikk av Culler: Kneale og Richardson

Douglas Kneale hevder i artikkelen ”Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered” fra 1991 at Culler er unøyaktig i sin fremstilling av apostrofen som noe understudert, og viser til en rekke av apostrofestudier, ut fra det han mener er den egentlige og riktige definisjonen av den retoriske figuren. Han fremsetter at det ikke bare er en stemme, men en *bevegelse* av

stemme, en forflytning fra en situasjon til en annen, og det gjør han med utgangspunkt i den opprinnelige, retoriske definisjonen av apostrofe. Han viser til hvordan den klassiske retorikken var grunnleggende vokativ, ved at den hadde et du som den henvendte seg til i talen (1991: 142). Dermed var ikke det å snakke til et du noen form for figur, det var slik den retoriske formen var. Apostrofe, eller *aversio*, det latinske navnet fra den klassiske retorikken, ble dermed en helt spesiell form for tiltale som Kneale ønsker å skille fra en generell tiltale til et du. Ved å skille det apostrofiske fra det tiltalende, mener Kneale å vise at det Culler egentlig studerer, er prosopopeiaer.

Kneale viser til den romerske retorikeren Quintilian og hans utlegning av apostrofen, hvor apostrofen betegnet en vending bort fra dommeren og til en annen, samtidig som denne vendingen foretas i det øyemed å ville overbevise den opprinnelig tiltalte dommeren om noe (1991: 143). Han understreker forskjellen på apostrofe og *exclamatio*, som er lignende figurer og som kan opptre sammen, men som er vesensforskjellige: *exclamatio* utbryter sterke følelser overfor noe i en prosopopoetisk vending, mens apostrofen handler om å vende stemmen fra noe til noe annet. På den måten er apostrofen avhengig av en "pre-text", en kommunikativ situasjon som det apostroferende subjektet vender seg bort fra, men fortsatt i for å overbevise det den vendte seg fra (1991: 144). Kneale tegner opp en rekke av lesninger og kritiske studier av apostrofen fra den klassiske retorikken, gjennom renessansens og romantikkens utvikling av retorikken og frem til i dag. Slik viser han at Cullers påstand om at apostrofen er understudert, ikke holder vann i et retorisk perspektiv. Likevel viste Cullers påstand seg som viktig, ut fra hvor mye mer fokus det ble på utsigelsesposisjoner og –måter i kjølevannet av debatten. Dette hevdes blant annet av Natalie Pollard i boken *Speaking to You: Contemporary Poetry and Public Address* fra 2012 (:10).

Noe som er mer problematisk i et retorisk perspektiv, er Cullers åpne apostrofedefinisjon. Kneale hevder at når Culler ikke påpeker bortvendingen fra en opprinnelig kommunikativ kontekst, men bare tar apostrofen som tiltale til noe som ikke kan svare, som noe som er fraværende, dødt, eller et objekt, så studerer han egentlig ikke den apostrofiske henvendelsen, men den prosopopoetiske tiltalen (1991: 148). Generelt sett blander Culler apostrofe og poetisk tiltale, når han ikke anerkjenner det apostrofiske bruddet med den gitte situasjonen, ifølge Kneale. For han er det avgjørende punktet at apostrofe ikke er så vanlig som Culler hevder, for det er en "redirecting of voice" som definerer figuren, og ikke tiltalen til noe utilgjengelig som sådan (*ibid.*).

En annen kritiker av Culler er Alan Richardson. I artikkelen "Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing and Poetic Address" fra 2002, benytter

han seg av kognitiv psykologi for å utforske hverdagsbruken av apostrofe. Richardson hevder at Culler overfokuserer på brytningsselementet i det apostrofiske gjennom sin dekonstruktive tenkning, og vil heller åpne opp forståelsen av apostrofen som et 'kontinuum', fra det nære, menneskelige, til det døde og abstrakte (2002: 370). Han er også uenig i Cullers påstand om at apostrofer er pinlige, og fremsetter i stedet en påstand at apostrofer til ukonvensjonelle samtalepartnere som abstrakte entiteter ikke gjør oss ille berørt, men heller gjør at vi må stoppe opp, tenke over og verdsette denne annerledesheten fra hverdagsspråket (Richardson 2002: 378). Richardson fremsetter også et problem hos de Man og Culler at de har en dyadisk apostrofeforståelse, som skaper denne solipsismen som man kan hevde at det apostroferende subjektet forsvinner inn i når man forstår det å apostroferere som å konstituere seg selv ut fra tiltalen til en annen. Han henviser også til Quintilian og hans opprinnelige apostrofedefinisjon, hvor apostrofen vender seg bort til en annen, men likevel alltid med bevisstheten om at det finnes en tredje som lytter. Dette kaller han en triadisk apostrofeforståelse, som han mener er mer opprinnelig enn den dyadiske, og som derfor også viser hvordan apostrofen alltid handler om å henvende seg til en tredje på en spesiell måte, nemlig ved å henvende seg til en annen så den tredje kan overhøre (Richardson 2002: 374).

Den kritikken mot Culler jeg er mest enig i, er den at apostrofen ikke nødvendigvis er pinlig, som Richardson påpeker. Det kommer an på konteksten hvor apostrofen befinner seg, i hvilken type dikt som leses. Ulvens apostrofiske dikt oppleves ikke som pinlige i og med sine henvendelser til et utilgjengelig du, kanskje fordi de er moderne dikt uten utbrudd av "O" og sterke følelser. Det er også problematisk at Culler ikke er nøye nok når han diskuterer den retoriske tradisjonen som apostrofen er en del av – kanskje spesielt fordi han selv opererer med et løst apostrofebegrep som i seg selv er interessant, men som han ikke konkretiserer som en forskjell fra den mer retorisk orienterte definisjonen. Imidlertid ser jeg den åpne apostrofeforståelsen ikke utelukkende som et teoretisk problem, men heller som en mulighet for å forstå de apostrofiske diktenes bevissthet om det performative potensiale de har.

5.3: Smith: Den tredje

I forlengelsen av kritikken som rettes mot Cullers apostrofebegrep, vil jeg trekke inn en lignende åpen bruk av begrepet, fra J. Mark Smiths artikkel "Apostrophe, or the Lyric Art of Turning Away" fra 2007. I lys av Smiths artikkel kan det fremstå som at Cullers problem er at han ikke forklarer tydelig nok at han forstår det apostrofiske som noe mer kun som en retorisk vending som skal skje som en bortvending fra en situasjon diktet etablerer. Smith på sin side

sier eksplisitt at han ikke vil benytte seg av en rent retorisk forståelse av apostrofebegrepet, fordi poesi fungerer på en annen måte enn retorisk overtalelse og kommunikasjon. Han forstår poesi som i utgangspunktet apostrofisk i sin henvendelse til noe som er utilgjengelig, og han forstår denne bevegelsen som et *brudd* i kommunikasjon, og apostrofisk poesi som en bevisst fremvisning av dette bruddet. Hvis man forstår apostrofiske dikt som dikt som er bevisste på sine egne grenser og muligheter, kan man se at apostrofer er mye mer utbredt enn man først antok, hevder Smith (2007: 427). For å vise dette leser han dikt av flere modernistiske poeter, blant annet Ezra Pound, Walt Whitman og Paul Celan. Smith benytter seg av tre poetologiske begreper, *denial*, *iterability* og *triadicity*, som jeg i det følgende skal utlegge.

Smith gjør et klart skille mellom oratorisk og poetisk apostrofe. Han påpeker hvordan den oratoriske apostrofen, i en gitt retorisk situasjon, har tilgjengelig den personen som den prøver å overbevise om sin sak ved å henvende seg til et annet du. Den poetiske apostrofen har på sin side *aldri* tilgjengelig den som muligens lytter, den jeget skulle ønske å vise frem noe for ved å tiltale et utilgjengelig du, og dette mener Smith betegner poetisk henvendelse som sådan (2007: 412). Smith viderefører altså Cullers åpne apostrofebegrep og vektlegger poesiens kontrast til kommunikasjon, men han skiller seg også fra Culler på et viktig punkt. Der Culler bare antyder at apostrofen også er en form for iscenesettelse av subjektets selv ovenfor leseren som en tredje instans, gjør Smith dette til en eksplisitt og avgjørende del av sin argumentasjon. Smith benytter seg av en triadisk teori, lignende den Richardson fremsetter, hvor bortvendingen mot en som ikke er tilgjengelig handler om å inkludere en tredje størrelse.

Denne tredje størrelsen har i Smiths artikkel med begrepet om *denial* å gjøre, som handler om den apostrofiske henvendelsen til et du som jeget nødvendigvis avvises av. Et dikt når aldri frem til det det tiltaler, selv når det er en selv-adressering, hevder Smith (2007: 425). Derfor er diktet alltid overgitt til sin egen repetisjon, som den trenger for innsettes på nytt:

Lyric speech, turned away, seeks a third, but not to be its "you", nor to be its audience [...]. 'The third' designates the possibility, introduced in the moment of speaking the poem, that another will take it up, that it will have a further instantiation. The third might well be the self-same reader or speaker at a later moment, but whoever s/he may be, the third is its future (Smith 2007: 414).

Her ser vi også en viktig forskjell mellom triadeteoribegrepene til Richardson og Smith. Der det for Richardson er en klassisk, retorisk bortvending av stemmen som gjør at publikum er den tredje instansen som lytter, er den tredje for Smith en potensiell størrelse som diktet vender seg mot. Denne tredje er en som befinner seg utenfor jeg/deg-forholdet, og som diktets

jeg indirekte henvender seg til, ved å tiltale et fraværende og utilgjengelig ”du” (Smith 2007: 413). Smith benytter seg av lingvistikkens begrep om *shifters*, som er de ”tomme” ordene vi benytter oss av for å designere noe i en gitt kontekst, for eksempel ”du”, ”jeg”, ”her”, ”der”. Shifters er ord som får betydning i situasjonen de opptrer i, og ut fra dette kaller Smith dem for maskelignende ord som både er alle og ingens (Smith 2007: 422). Disse refererer ikke til noe fast i virkeligheten, fordi betydningen nettopp *skifter* etter hvem som snakker. I poetisk diskurs vil ”jeg” og ”du” imidlertid forbli tomme – de vil ha utolkbare referenter fordi de skifter ut fra hvert enkelt lesnings situasjon (med mindre en konkret person vises til som ”du” eller ”jeg”). Dermed vil et dikts diskurs være litt annerledes hver gang det leses. I hverdagspråk tilpasser vi oss jeg- og du-posisjonene i samtale helt naturlig, vi tar imot den andres tiltale av oss som ”du”, men når diktet apostroferer et du og vi forstår at dette er en størrelse som ikke er direkte tiltale til den som leser, tar vi selv jegets posisjon og tiltaler duet med diktets stemme.

Når vi leser apostorfisk poesi utsettes altså den vanlige tilpasningen til pronomenerne. Dette kaller Smith for *attunement*: den tilpasningen en leser gjør når man lever seg inn i teksten man leser (2007: 414). Dette mener han bokstavelig: at man lever seg inn så man selv blir jeget som apostroferer duet. Dette setter han opp mot forståelsen om poesi som noe hvor det skjer et møte med den andre, som man da potensielt sett kan få et svar fra. I Smiths poesisyn finnes det ikke en ”annen”, et ”du”, for ethvert lyrisk du er et ”prosjektert meg” som vil tale dette diktet og tilpasse seg jeget slik at det som egentlig kunne vært et lesende du, selv blir et talende/skrivende deg (2007: 418). Smiths begrep om et ”prosjektert meg” handler om muligheten for leseren å ta opp diktet og la seg selv bli jeget som tiltaler et du.

I denne sammenhengen fremsetter Smith begrepet om *spokenness* eller ”talthet”. Dette betyr ikke nødvendigvis at diktet leses opp, det kan også være en indre lesning. Poenget er det talende aspektet ved poesi, at den er en skriftlig representasjon av en stemme. Dette henger sammen med den tredje – for teksten må gjentas som tale, så noen kan høre. Man må innta rollen som ”jeg” for å kunne forstå diktet fullstendig (*ibid.*).

Apostrophe is the figure that represents awakening (to a lyric vocation), but more than that it is the figure that awakens. That song of longing, unable to reach its addressee, turns away to a third. The third- reader/listener become poet/speaker – repeats the apostrophe, at which instant the first apostrophe folds into succeeding ones. Both the compositional and the readerly situations are triadic (Smith 2007: 416).

Her er Smith inne på sitt tredje hovedbegrep, *iterability*, gjentakelse, og vi ser hvordan gjentagelsen er avhengig av at diktets ”tales”. En apostrofe er ikke bare én apostrofe – for når

apostrofiske dikt leses, smitter apostrofen over på leseren og føres videre, i en iterativ – gjentagende, serialitet. Dette er det siste punktet jeg skal ta med fra Smith – det han kaller *perpetuation*, videreføring. Den mulige leseren er den tredje som diktet vender seg indirekte til, og som tar plassen til jeget og taler diktet i sin innlevelse som det ”projekterte meg”, og dermed viderefører diktet. Leserens er diktets fremtid: Diktet kan bli tatt opp av en leser og gjentatt, alltid i en litt ny versjon. Det oppstår ikke et møte i det apostrofiske diktet, jeget får ikke respons fra duet, men gjennom diktets henvendelse til den tredje, muliggjøres diktets videreføring.

Ved å holde seg så nært til den fenomenale, virkelige erfaringen av det å lese eller tale dikt, mener Smith å vise at poesi i utgangspunktet er apostrofisk; at den poetiske stemmen skapes og gjenskapes i lesningen (2007: 413). Hvis ”du” er en tom størrelse og ingen dikt kan nå sitt du, men bare henvende seg indirekte til den tredje som en mulighet, fremstår poesi som apostrofisk i seg selv. Smith forstår ikke apostrofen som kun en retorisk mekanisme, men som en manifestering av det kravet poesien stiller til leseren: at man må innstille seg på diktet og tale det, for å gjenopplive det og dermed videreføre det (Smith 2007: 411).

5.4: Oppgavens apostrofebegrep: Apostrofen som performativ strategi

Hvis vi sier oss enige med det Culler og Smith skriver, vil det være en sammenheng mellom lyrisk tiltale og apostrofe. Duet er aldri der og kan aldri svare, men leseren kan leve seg inn og føre diktet videre. Apostrofen drar deg inn, får deg til å oppleve noe. Den har en egen tid, apostrofens øyeblikk, hevet over avstander i tid og rom og motsetninger som nærvær og fravær, subjekt og objekt. Her finnes det et poetisk, skapende potensial, gjennom bruddet med den narrative tiden og med språket som kommunikasjonsmiddel.

Det jeg i hovedsak tar med meg i min bruk av apostrofebegrepet, er Cullers begrep om apostrofens øyeblikk, sammen med Smith sin utlegning av den tredje som diktets fremtidige mulighet. Cullers begrep gjør at jeg kan påpeke den diskursive hendelsen som apostrofiske dikt skaper, hvor ’skrivningens nå’ kan forene det som ellers ikke kan forenes. Gjennom Smith sin utgreiing av den tredje som potensiell størrelse får jeg diskutert leserens erfaring av diktet, som gjennom lesningen og gjenopplivingen av den apostrofiske, diskursive hendelsen kan skape en ny hendelse. Slik sett er ikke min apostrofeforståelse hovedsakelig grunnlagt i den klassiske retoriske definisjonen, men ut fra en åpen, dekonstruktiv og performativ poesitenkning. Jeg vil utforske hva det vil si at poesi er overhørt, som Culler siterer Mill på, og hvordan apostrofen fremviser dette bruddet i kommunikasjon, som Smith kaller det. Med et slikt apostrofesyn, hvor apostrofen bevisst henvender seg til noe umulig for å kunne

henvende seg til den tredje, kan man se apostrofiske dikt som dikt som forsøker å iverksette poesiens performative potensiale. Det fremholdes av både Culler og Smith at det er en *vilje* i denne vendingen vi finner i apostrofiske dikt, og den viljen til å nå frem til en umulig erfaring er tydelig også i diktene jeg skal lese. Imidlertid vil jeg understreke at dette ikke er noen form for forfatterintensjon, men heller diktets *egen* intensjon – og denne poetiske intensjonen er det jeg vil kalle for en apostrofisk strategi mot det performative.

Når det gjelder kritikken som rettes mot et slikt åpent apostrofesyn, vil jeg i forlengelsen av Smith si at den apostrofiske vendingen i poesi ikke i utgangspunktet er retorisk: at poesi ikke befinner seg i en kommunikativ situasjon hvor forflytningen i stemmen bort fra den opprinnelige samtalen nødvendigvis kan identifiseres. Den poetiske apostrofen er i seg selv et brudd med kommunikasjon, hvor man med vilje snakker til noe som ikke er tilgjengelig for å skape et performativt rom som leseren kan gjenoppta og gjenta, ikke som et retorisk virkemiddel for å overbevise.

Det betyr på sin side ikke at den poetiske apostrofen er noe som skiller seg skarpt fra det prosopopoetiske. Når Kneale skriver at flere av eksemplene Culler fremsetter som åpenbare apostrofer egentlig er prosopopeiaer, mener jeg dette har å gjøre med det sammenflettede forholdet mellom dem, heller enn at Culler nødvendigvis tar feil. Som jeg skrev i kapittel 2 om forholdet mellom de to figurene, forstår jeg det som en forutsetning for apostrofen at prosopopeiaen er mulig. Atle Kittang skriver om dette i *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter*, i kapitlet ”Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon”. Der skriver han at prosopopeiaen er i en mer radikal forstand en figur enn det apostrofen er, en tydelig fiksjon, ”ein reint språklig effekt” (1998b: 93). Det er ifølge Kittang prosopopeiaen som konstituerer det syntaktiske jeg-du-forholdet som apostrofen fører, og som dermed gir apostrofen mulighet til å tiltale noe som et du. Det er en slik poesiforståelse oppgaven benytter seg av, og jeg undersøker dette forholdet mellom apostrofe og prosopopeia i lesningskapitlene.

Jeg ser altså det poetiske språket som en grunnleggende prosopopoetisk vending, og dette har å gjøre med min forståelse av det poetiske språket som både skapende og ødeleggende på samme tid. Dette poesisynet er noe av grunnen til at jeg tar utgangspunkt i apostrofen som figur, fordi den ofte stiller spørsmålsteget ved språkets evne til å danne prosopopoetiske figureringer, på grunnlag av nettopp det Kittang påpeker: at prosopopeiaen er en så klar fiktiv størrelse. Derfor vil man også kunne se i apostrofiske dikt et ønske om å *utsette* maskegivingen som prosopopeiaen står for, i det øyemed å kunne se det som blir gitt maske *før* masken fullstendig dekker det til. Det er dette jeg kaller for fokalisering og ekkolkokalisering, hvor det apostrofiske diktet skaper en vag og antydende fremstilling av en

noe i en randsone. Slik gir apostrofiske dikt mulighet for oss å se og høre noe som ellers ville vært utilgjengelig. Det prosopopetiske er også det som gjør det mulig for det apostroferende jeget å si ”du”. I noen tilfeller trer duet frem i en klar prosopopoetisk figurering gjennom apostroferingen, andre ganger forblir duet nærmest en ren språklig størrelse, en ”shifter”, som nettopp kan skifte betydning gjennom ulike lesninger.

Richardsons kritikk av Culler for å ha en dyadisk apostrofeforståelse som fører til en misoppfatning av apostrofen som en solipsistisk selvkonstituering, tar jeg med i betraktningen og støtter meg heller på Smiths triadiske apostrofeforståelse. Natalie Pollard nevner Smith i boken *Speaking to You*, hvor hun skriver at Smiths apostrofeforståelse, i forlengelsen av Cullers, går ut på å si ”du” i det øyemed å vende oppmerksomheten mot jeget som taler; at jeget alltid er det det apostrofiske diktet egentlig dreier seg om (2012: 10). Mot det vil jeg innvende at Smiths begrep om et ”prosjektert meg” ikke er det samme som Cullers begrep om hvordan det apostroferende subjektet internaliserer verden eller befolker den med deler av seg selv – det handler om den tredje, en potensiell leser som befinner seg *utenfor* diktet, som i fremtiden kan komme og gjenopplive diktet.

For Pollard er det et viktig poeng at ikke all poetisk tiltale er apostrofisk, at å si du i et dikt er mer mangefasettert enn bare for å konstituere seg selv som poetisk skaperkraft (*ibid.*). Jeg vil si at å tiltale et du i et dikt alltid har *muligheten* til å åpne apostrofiske øyeblikk gjennom den klare bevisstheten om ’skrivningens nå’. Imidlertid underskriver jeg ikke på Smiths påstand om at all poesi er apostrofisk. Jeg vil heller snu på det, og si at apostrofer er spesielt poetiske, fordi de fremviser den poetiske kraften som diktning kan ha. Jeg vil også påstå at det finnes en rekke dikt som har en apostrofisk tilnærming til et du, uten å ha en klar apostrofisk tiltale til dette duet. Det å apostroferer er mangefasettert i seg selv – apostrofen kan rettes mot objekter og immaterielle fenomener, mot kjære som er fjerne eller døde, og mot åpne, språklige størrelser. Dette er de forskjellige kategoriene apostrofer jeg fremlegger i neste kapittel.

For å underbygge oppgavens apostrofebegrep, vil jeg trekke frem to viktige poenger fra Barbara Johnsons artikkel ”Apostrophe, Animation and Abortion” fra 1986. Det første er at apostrofer ikke nødvendigvis bare er diktets modus, men kan også bli diktets tema. Diktet spør ikke bare etter det det benevner i diktet, men også om dens retoriske strategier er effektive nok (Johnson 1986: 31). Denne bevisstheten om seg selv som apostroferende dikt mener jeg vi kan se i Ulvens apostrofiske dikt. Det andre momentet har med den tredje å gjøre, som Johnson knytter opp mot apostrofens umulige ønske. Analysene til Johnson viser, i likhet med Smith og som Culler, at det ikke bare er objektet som blir adressert som et subjekt

som tiltales, men også en tredje instans finnes *utenfor* diktet – nemlig leseren eller lytteren. Johnson skriver at apostrofiske dikt forsøker å ”include what is by its own grammar excluded from it [...]”: ved å animere gjennom språk ”ikke-personen” som befinner seg utenfor diktets grenser (1986: 37). Ved å prøve å nå ut til en lyttende leser, forsøker diktet å gripe utover seg selv: ”inscribing a logic that it itself reveals as impossible – but necessary” (*ibid.*). Dette blir sentralt for oppgavens forståelse av apostrofen, denne paradoksale, apostroferende logikken hvor diktet forsøker å nå ut til den tredje; en overskridelse som er umulig, men likevel nødvendig for at diktet skal gjenoppstå som dikt.

Ut fra dette ser vi at apostrofen nettopp *ikke* troen på at diktjeget, gjennom å apostrofere, kan få et svar fra eller komme i kontakt med det det apostroferer, men det er en poetisk strategi for å gripe utover språkets begrensninger og åpne opp diktet som en hendelse hvor noe umulig kan erfares. Det apostrofiske diktet vender seg mot et utilgjengelig, diskursivt du, for å indirekte, *som* dikt, kunne vende seg mot den potensielle leseren. Begge disse instansene som diktet vender seg til, duet og den tredje, er *utenfor* diktets rekkevidde, og denne doble bevegelsen mot utilgjengelige størrelser aksentuerer poesiens performative potensiale, fordi diktet sier implisitt ”Jeg kan ikke nå ”deg”, men potensielt sett kan jeg som dikt nå ut til *et* ”deg”, en fremtidig leser”. Vi skal se i diktlesningene hvordan diktets doble henvendelse kan utarte seg på forskjellige måter. Diktet kan vende seg *direkte* mot et manifest du, og dermed *indirekte* til den tredje. Men disse to vendingene kan også sammenfalle, i dikt hvor det manifeste duet som tiltales er en åpen størrelse og kan fortolkes både som et du i diktet og som den tredje. Jeg vil i hver lesning gjøre det klart hvordan denne doble henvendelsen utarter seg.

Kapittel 6: Ulvens apostrofer. En skisse til en typologi

Fra utgivelsen *Dikt i samling* (2000), hvor alle av Ulvens dikt er samlet, har jeg valgt ut og kategorisert de apostrofiske diktene som forekommer meg de mest interessante for min studie. Kategoriene jeg har delt de apostrofiske diktene inn i er som følger: 1. apostrofer til ikke-menneskelige du, 2. apostrofer til relasjonens du, og 3. apostrofer til refleksjonens du. Jeg skal nå utlegge de tre kategoriene og kort diskutere noen eksempler fra hver kategori.

6.1. Apostrofer til ikke-menneskelige ”du”

Både i Ulvens poesi og prosa finnes det en rekke apostrofiske henvendelser, som Wulfsberg gjør rede for i artikkelen jeg har utlagt i kapittel 3. Denne første kategorien av apostrofer vil jeg dele i to, for det ikke-menneskelige kan både være materielt og immaterielt. Noen av de

mest kjente apostrofene i litteraturhistorien er apostrofer til immaterielle ikke-menneskelige instanser, som Shelleys "Ode to the West Wind", hvor jeget apostroferer vinden i klassisk apostrofestil: "O, wild West Wind". Denne formen for apostrofer er ikke så vanlig i samtidslyrikk, og Ulven har ingen konkrete apostrofer til fenomener som vær og vind, eller til dyder som kjærlighet og rettferdighet, som den mer klassiske apostrofiske poesien ofte henvender seg til.

Det materielle har på sin side en sentral plass i Ulvens forfatterskap: både hans poesi og prosa har en overflod av ting – men disse tingene tiltales ikke, de *omtales*. Både Kampevold Larsen og Neple fremsetter beskrivelsens problematikk som sentralt i Ulvens forfatterskap, og Lone Hartmanns bok *Sproglige stilleben* fra 2007 studerer denne problematikken konkret ut fra Ulvens kortprosa. Ulven har altså bare noen få apostrofer i denne kategorien: til materielle ikke-menneskelige instanser har han blant annet en apostrofe til en leselampe i diktet "Jeg slukker deg" (Ulven 2000: 241-242), som jeg leser i kapittel 7.1, og diktet "Visst har du vinger", til en fugl som trolig henger på et museum (Ulven 2000: 299-300). Det følgende diktet kan fortolkes som en apostrofe til solen:

Du puster og puster
på

din egen
forbrenning, grisetjernen,

jeg kjenner dét. Armhulene
er varme.
(Ulven 2000: 211)

I dette diktet fra *Søppelsolen* ser vi en apostrofe til "grisetjernen", solen som gjennom sine sykliske eksplosjoner brenner opp seg selv. Jeget forteller solen om varmen det kjenner i armhulene fra denne prosessen mot den totale forbrenningen; solens implosjon og ende på dens tilværelse som stjerne. Ulven har også et etterlatt dikt som ber gnistene lyse som da et dro av seg genseren i mørket en gang:

Det gnistret
i mørket
når du dro genseren
over hodet.

Lys for meg, gnister!
(Ulven 2000: 343)

Denne apostrofen til gnistene er noe av det nærmeste Ulven kommer en klassisk apostrofe hvor noe blir spurt om å utføre noe, gjennom et følelsesutbrudd, her med et utropstegn. Han har også to apostrofiske dikt som er to versjoner av samme motiv, hvor en engel tiltales med utropstegn: ”Kyss den døde, engel! / hvis du tør” (Ulven 2000: 330-331), den andre er en omskrevet versjon, med ”Så kyss [...]” (Ulven 2000: 448). Det er altså bare noen få av Ulvens apostrofer som har noe tydelig utropsform, og disse er apostrofer til ikke-menneskelige instanser.

Apostrofer til immaterielle ikke-menneskelige instanser har Ulven ytterst få av. Han har imidlertid noen apostrofer til en vag du-størrelse som kan tolkes som noe immaterielt og ikke-menneskelig. Et dikt jeg leser i kapittel 10.1 heter ”Løyrunene”, hvor det fortelles at ”du er i bølge- / slagene” (Ulven 2000:85). Ulven har også flertydige apostrofer, som i dette etterlatte diktet:

Du bleker bort
det jeg
skriver, deg
skriver jeg for, du

lysende
(Ulven 2000: 347)

Her er det ikke klart hva eller hvem ”du” er; ”du” kan være solen, lampen, en kjæreste – eller det kan være inspirasjonen, det som lyser i hodet, men blekner idet det kommer ned på papiret. Dette apostrofiske diktet kan altså være rettet mot både noe materielt og noe immaterielt ikke-menneskelig, men det kan også være en apostrofe til den neste kategorien, relasjonens ”du”.

6.2. Apostrofer til relasjonens ”du”

Med ”relasjonens du” mener jeg apostrofer til du-personer som det kommer frem at jeget har hatt eller har en relasjon til, en som ikke er nær lenger. Disse har Ulven mange av, og flere fremtrer som apostrofer til tapte kjærlighetsrelasjoner. Ofte har disse apostrofene til relasjonens du en eller annen form for gjenstand som er værende hos jeget, noe som minner om duet og gjør det nært i øyeblikket, som for eksempel ”det gjenglemte / lommespeilet ditt” (Ulven 2000: 116), og ”De gamle sommerskoene dine” (Ulven 2000: 339). Ett dikt, fra ”Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner” i *Det tålmodige*, skiller seg ut ved å være et spørsmål til en som er død om den vil kunne gjenoppstå ved et ”lydstikk // av stjerne”:

XII
Hvis en skarp klang
av mandolin

kommer brått
på deg

et
lydstikk

av stjerne

står du opp
fra de døde?
(Ulven 2000: 184)

Dette er ett av få spørrende apostrofiske dikt Ulven har, og det er også spesielt i sin direkte henvendelse til en død person. Noe dette diktet viser er spenningen som skapes gjennom diktets forskyvning av tidsaspektet: det er først ved diktets siste ord at det røpes at ”du” er død. På samme måte er det flere av diktene hvor jeget først mot slutten vender seg mot et du, som aksentuerer forskyvningen i diktets tid. Dette ser vi blant annet i diktet ”(Papirspor)”, som jeg leser i kapittel 10.2. I det neste diktet, fra *Søppelsolen*, ser vi en slik forskyvning av tid, her midt i diktet, hvor duet i første strofe fremstår nært, men hvor det i andre strofe blir klart at det er ”så langt borte”.

Ansiktet ditt lyser opp
av det som brenner
flammeløst

i deg. Nå,
så langt borte, kan jeg
bare tenke
i det lyset, kinnene

blir ikke røde
av varmen. (Ulven 2000: 192)

Her leser vi en erfaring av at ”du” er borte, og at man ikke lenger kan ta på eller kjenne nærheten denne andre. Dette er et gjennomgående motiv i Ulvens apostrofiske poesi. Bildet av en varme som brenner flammeløst og lyser opp duets ansikt, som det antydes til at kunne gjort jegets kinn røde, fører tankene til kjærlighetsrelasjonen, som nå er tapt og som minnes i apostrofen til den som ikke lenger er her. Erindringsmomentet er fremtredende i disse

apostrofene til relasjonens du, hvor diktet blir et sted hvor minnet kan innlemme duet som ikke lenger er der.

6.3. Apostrofer til refleksjonens ”du”

I kategorien ”refleksjonens du” plasserer jeg både apostrofer som tar utgangspunkt i møtet med et du i speilet, som Ulven har flere av, men også apostrofer som skaper en refleksjon rundt det vi ikke nødvendigvis kan forstå direkte, det vi ikke gjenkjenner umiddelbart. Speilet og dets refleksjon kan bare fange noe øyeblikksvis: speilet kan ikke fastholde noe. Slik fremstår speilet som et bilde på den performative strategien i apostrofiske dikt, hvor leseren må nærme seg diktet, se inn i det og se det som ser tilbake.

Det er antropomorft
og det

kjenner deg ikke.

Speilet og knoklene,
knoklene i speilet,
hva kommer sist

og hvem
kom først; til slutt
er alt sammen

det samme.
(Ulven 2000: 250)

Dette diktet, som ble i trykket samlingen *Det verdiløse*, viser hvordan det du kan møte i speilet, ”knoklene”, ikke nødvendigvis er noe du kjenner – eller rettere: det antropomorfe, menneskelignende som er der, kjenner ikke *deg*. Diktet er komplekst og kan leses på flere måter; jeg vil bare skissere noen her. Det kan på den ene siden leses som å se seg selv i speilet og ikke kjenne seg igjen, før man etter hvert innser at det er sitt eget speilbilde: ”til slutt / er alt sammen // det samme”. Samtidig kan denne avslutningen også leses som en oppløsning, hvor duet som ser seg selv i speilet likestilles med den antropomorfe etterligningen i speilet, og at diktet på denne måten viser hvordan både det som speiles og gjenspeilingen i speilet bare er representasjon i diktet. Dette diktet viser hvordan Ulvens apostrofer til refleksjonens du skaper reflekterende fremstillinger av motiver som ikke nødvendigvis kan fortolkes fullt ut. Ulven har en rekke dikt hvor det reflekteres over egen eksistens og muligheten til eksistens, og til ikke-eksistens som sådan. Dette gjøres gjerne i paradoksale språklige formuleringer, som i dette diktet fra *Søppelsolen*:

Spre deg.

Ingen omringer deg.

Ingen er hos deg.

Ingen er deg.

(Ulven 2000: 208)

Dette diktet er typisk for den type oppløsning av eksistensen som vi kan spore hos Ulven. Diktet begynner med et imperativ til et du, at duet må spre seg, og fortsetter med tre påstander om duet, som kanskje er grunner til dette første imperativet. Men hvis ”Ingen er deg”, hvorfor må ”du”, og hvordan kan ”du”, ”Spre deg”? Er det ”ingen” som en egen størrelse, som en tilstedeværelse av ingen, som ”omringer deg”, ”er hos deg” og ”er deg”? Er det derfor duet må spre seg? Er det derfor duet sprer seg idet vi leser diktet? For når vi leser gjennom diktet, fra imperativet ”Spre deg” til ”Ingen er deg”, er du oppløst, spredt, som *ingen*.

Et siste dikt jeg vil ta med i denne kategorien er apostrofen til en åpen du-posisjon:

Tar bildet
ned
av veggen: hvitt

rektangel, dét
ligner deg,

ukommentert.
(Ulven 2000: 96)

Dette diktet fra *Forsvinningspunkt* kan leses som en kommentar på fremstillingens umulighet; at ingen bilder kan fange inn ”deg” slik ”du” er. Det kan også leses som en apostrofe til en generell du-posisjon, et du som ikke kan kommenteres, fordi det ikke er et virkelig du som apostroferes, men en språklig størrelse, som ligner et ”hvitt // rektangel” i sin åpenhet. Den kan kalles for en ikke-kontekstualisert du-størrelse, en ufortolket størrelse, bare som et hvitt rektangel som *ligner* på ”deg”. Gjennom apostrofens henvendelse til denne typen refleksjonens du får vi et blick på noe vi ellers ikke kan få et blick på. Slike apostrofiske dikt innehar en refleksjon om og av seg selv som dikt: de trekker leseren inn med sin ”du”-tiltale slik at diktet kan gjenopptas og gjenskapes. De forsøker å aktivere det iterative potensialet som vi så i Smiths begrep om den tredje. Denne kategorien av apostrofer omhandler altså evnen til å reflektere og til å gjenkjenne, men også til å oppløse og å forsvinne – til å erfare

du-posisjonen som en språklig åpning. Det vi ser i diktets speil er ikke nødvendigvis noe vi gjenkjenner, men det er noe vi kan erfare som umulig, som et paradoks som får oss til å reflektere og skape mulige fortolkninger.

Jeg har nå skissert opp tre kategorier apostrofer fra Ulvens poetiske univers, hvorigjennom det har blitt klart at Ulvens apostrofiske dikt henvender seg til forskjellige instanser: jeget kan tiltale en størrelse eller et fenomen i verden som er mer eller mindre definert, eller et du som ikke er tilstede lenger, men også til noe jeget ikke gjenkjenner ved seg selv, eller som noe ubestemt, en språklig størrelse. Apostrofene kan forskyve tidsaspektet, ved å plassere utilgjengelige du i en situasjon hvor de kan tiltales som et du. Slik forskyves også fortolkningsmulighetene gjennom lesningen, hvor vi gjennom diktet innser duets utilgjengelighet, eller blir sittende med et paradoksalt bilde vi ikke kan åpne opp i en fullstendig fortolkning.

Kapittel 7: Lesninger: En bortvendt stemme

Jeg har nå vist hvordan apostrofen som poetisk figur har blitt forstått og diskutert i nyere tid, og lagt frem hvordan jeg vil benytte meg av apostrofebegrepet: som en poetisk strategi for å muliggjøre en hendelse. Apostrofiske dikt skriver frem et ”nå”, apostrofens øyeblikk, som en fremtidig leser kan gjenopplive gjennom lesning. Jeg har også lagt frem tre kategorier apostrofer utfra Ulvens poesi, som viser spennvidden i det apostrofen henvender seg til og hvorfor: det kan vende seg mot et objekt eller en ubestemt størrelse, mot et du som har vært nært men ikke er det lenger, og mot en språklig posisjon, hvor diktet reflekterer over seg selv som dikt.

Her følger et lesningskapittel hvor jeg ønsker å studere hvordan de ulike apostrofene fungerer, gjennom å fokusere på den apostrofiske stemmen som vender seg bort mot noe som ikke kan svare. I kapitlet ”Changes in the Study of the Lyric” fra boken *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, skriver Culler at apostrofen er en figur for den poetiske stemmen i særdeleshet: ”a figure of voicing, quite resistant to attempts to treat the poem as a fictive representation of personal utterance” (1985: 40). Apostrofen er ikke en form for bekjennelse av et sjelelig innhold; den er en stemmens figur som utforsker det poetiske språkets muligheter heller enn å kommunisere. Det er dette jeg kaller for apostrofens strategi, som er diktets strategi mot å indirekte formidle en språklig hendelse til leseren. Jeg viste i kapittel 5 hvordan både Culler og Smith forstår apostrofiske dikt som en form for *iscenesettelse* av en stemme, ikke for å nå frem til det det faktisk tiltaler, men for å vende seg mot den mulige leseren, den tredje. Jeg kaller dette lesningskapitlet ”En bortvendt stemme”, fordi jeg her skal

fokusere på hvordan og hvorfor den apostroferende stemmen i diktets diskurs tiltaler et du. Jeg vil også forsøke å vise hvordan de tre diktene *som* dikt samtidig vender mot den tredje.

Jeg leser i det følgende ett fra hver av de tre apostrofe-kategoriene. Jeg begynner i underkapitlet 7.1 med å vise forskjellen mellom det manifeste og det lyriske jeg, gjennom Aadlands diskusjon om hvorvidt det er en nærhet mellom det talende og det talte som kjennetegner det poetiske. Dette gjør at jeg får vist hvordan apostrofiske dikt kan ha flere stemmer, som muliggjør det manifeste jegets oppløsning sammen det som apostroferes. I 7.2 leser jeg et dikt som demonstrerer hvordan den apostrofiske henvendelsen kan skape en tid utenfor tiden, et øyeblikk som uendeliggjøres i diktet, gjennom å tiltale et relasjonens du som ikke er her. I det siste underkapitlet, 7.3, undersøker jeg hvordan apostrofer til et refleksjonens du skaper en refleksjon i diktet over seg selv som dikt. Her ser vi igjen avstanden som kan finnes mellom det talende og det talte i poesien, som skaper en refleksiv mulighet gjennom den apostrofiske henvendelsen.

7.1: Apostrofens jeg: ”Jeg slukker deg”

I kapitlet ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg” fra boken *And the Moon is High* gjør Erling Aadland det klart at det finnes et skille mellom det lyriske jeg og det manifeste jeg i diktlesning. Han diskuterer en svakhet i argumentasjonen til den anslagsgivende innføringsboken *Lyriske strukturer* av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth fra 1968, som bygger på den gjengse forståelsen av poesien som uttrykket til ett enkelt subjekt, og det lyriske karakteristisk sett som et sammenfall mellom en dikterisk intensjon og innhold, en poetisk stemme og poetens egen stemme. I en slik poesiforståelse vil det, med en gang det ikke finnes en nærhet mellom det talende og det omtalte, ikke lenger være snakk om poesi, men heller epikk (Aadland 1998a: 116). Dette mener Aadland gjør at man går glipp av viktige aspekter ved poesien, og vil gjennom begrepet om *det lyriske jeg* gi poesien en tekstimmanent størrelse tilsvarende narratologiens forteller. I tillegg til det lyriske jeget, benytter Aadland seg av begrepet om *det manifeste jeget*, som er jeget som trer frem i diktet og sier ”jeg” (1998a: 113). Innenfor disse jegene, hvor det manifeste jeget ligger utenpå det lyriske jeget som en trope, en poetisk figur, ligger et innerste, tredje jeg, *diktjeget*, som ikke er den virkelige dikteren, men dikteren-i-diktet, som Aadland skriver det: ”den som tar imot en vending fra språket, den som ved å ta imot denne vending kan språke i og med språket, og dermed dikte” (1998a: 121). Aadland kaller ikke bare diktets manifeste jeg for en trope, en maske for det lyriske jeg, og det igjen en maske for den språkførende dikteren, diktjeget – men i siste instans også språket i seg selv for en trope. Språket er ikke menneskeskapt, og er ikke først og

fremst til som kommunikasjonsredskap, men er et kommunikasjonsredskap *fordi* det finnes som språk. I et slikt språkperspektiv er det ikke bare menneskene som vender seg til språket for å kommunisere, men først språket som vender seg til mennesket så det i det hele tatt har språk, og gjennom språk har forståelse (Aadland 1998a: 122). Vi overlater ordet til språket når vi dikter, og det som styrer ordet, det som kan kalles for diktets intensjonalitet, er diktjeget: ”Diktjeg’et er tropen som menneske, ikke som faktisk eksistens eller sjelelig menneskelighet, men som menneskelig betydning. Det er et snitt mellom språkets uforståelighet og menneskets forståelse [...]” (1998a: 121). Diktjeget er altså en bakenforliggende, språklig posisjon, en vending i og med språket, som dekker seg til av det lyriske jeget som en maske og som en stemme, som så kan ta på seg et manifest jeg som uttaler diktets ”jeg”. Når vi leser dikt kan vi altså bare skimte diktjeget gjennom de andre jegene, og jeg vil derfor i det følgende kun benytte begrepene om det lyriske og det manifeste jeget. Med dette fordoblede perspektivet på jeget i diktet kan vi se hvordan diktet kan vise leseren flere ting samtidig. Ved å studere den poetiske stemmen og se hvordan denne kan skjernes som *forskjellige* stemmer, kan vi identifisere disse stemmenes bevegelser, som vi ikke nødvendigvis kunne oppdaget uten denne distinksjonen. Jeg skal nå lese et dikt som viser at den apostrofiske vendingen, stemmen som figur *par excellence*, kan inneha flere stemmer, og at dette synliggjør apostrofens doble henvendelse.

Jeg slukker deg.

Har lest
nok. Har lest
for mye.

Selv ikke gullbokstavene
eller de fosforgrønne tallene
på armbåndsuret
skal skinne.

Vannglasset

hvor ingen lungefisk
klatrer over kanten
mot en stor tanke

(bare svømmer, svømmer, lydløst)

det skal heller ikke sølvskimre
i den natten
der slukker og slukket
nå begge venter,

usynlige. Oppløst

i luften som mygg, som molekyler
av lukt, av klær, av

søvn.
(Ulven 2000: 241-242)

Diktet er det første av to dikt under tittelen ”To dikt, november 1988”, utgitt første gang i *Vinduet* 1/1989, deretter i samlingen *Det verdiløse* i 1993. Diktet åpner med en prosopopoetisk apostrofe, hvor det manifeste jeget vender seg bort fra en normalspråklig kontekst og tiltaler leselampen: ”Jeg slukker deg. // Har lest / nok. Har lest / for mye”. Jeget har trolig sittet utover kvelden og lest, og er nå trøtt og skal legge seg. Diktet beveger seg fra denne lampeslukkingen gjennom en (s)lukkende bevegelse, hvor ikke ”gullbokstavene”, som kan være skriften på et bokomslag, og heller ikke et digitalt armbåndsur ”skal skinne”. Diktet viser altså et apostrofisk forhold mellom et manifest jeg, en ”slukker”, og et materielt ikke-menneskelig du, lampen som slukkes – og midt i diktet finner vi en tredje størrelse, en lungefisk i glasset, som ikke skal klatre ut ”mot en stor tanke”, men bli værende nede i vannet, i sin fisketilværelse. Dette surrealistiske innslaget av lungefisken kan leses som et bilde på en regress i evolusjon, en tilbakegang til denne ur-faderen til mennesket som nå *ikke* skal strekke seg mot ”fremskrittet”, mot det menneskelige. Lungefisken, som mennesket skal utvikle seg fra, skal bli værende i vannet, i det ubevisste, svømmende. Jeget slukker lampen, lukker boken og legger den bort, kanskje snur armbåndsuret vekk, før det fortelles at lungefisken bare skal fortsette å svømme: Diktet skaper slik en bevegelse bort fra menneskelig mening og fra vår organiserende, tellende, opplysende, *seende* tilværelse, mot diktets siste ord, ”søvn”, som står alene på en verselinje og dermed får en egen tyngde i lesningen.

Anemari Neple gjør en lesning av dette diktet i doktoravhandlingen ”*Vi fortsetter forbi ordene*” fra 2016, hvor hun påpeker den apostrofiske henvendelsen i diktet, og knytter diktets oppløsende bevegelse til det apostroferende jegets besvergende kraft. Hun skriver at siden fosforklokkens lys er uavhengig av naturlig lystilførsel, vil den ikke kunne slukkes av mennesket, og at det derfor finnes en overskridelse av naturlovene i diktet, en slags magisk kraft i det poetiske språket (Neple 2016: 187). Jeg vil imidlertid påpeke at diktet har en oppløsende kraft også for selvet og for alt i rommet, men at denne ikke nødvendigvis er noen form for overskridelse av naturlover: Dette kan også fremkomme i en enklere lesning, nemlig at det i mørket ikke finnes den samme forskjelligheten som når lyset er på: det forskjellsskapende og opplysende blikket kan ikke skjelve forskjellene i nattemørket, og kan ikke (frivillig og ufrivillig) gi tingene mening på samme måte som i lyset. Jeget (s)lukker

simpelthen øynene. Oppnåelsen av en slik forskjellsløshet og oppløsning vil fullbyrdes i søvnens mer eller mindre bevisstløse tilstand, som diktets siste ord peker mot, og dette påpeker Neple også (2016: 188).

Neple viser hvordan det i diktet finnes et potensielt fellesskap i natten, i det at slukker og slukket ”nå begge venter, // usynlige” (2016: 189). Jeg vil konkretisere dette ved å påpeke at muligheten for fellesskap oppstår *etter* at lampen er slukket og jeget legger seg, nettopp i det ”usynlige”, i nattens mørke. Når lampen er på, består forholdet fortsatt som det mellom subjekt og objekt, og jeget apostroferer denne lampen som den slukker, for å bryte ut av dette forholdet. Det er lampen *som* slukket som det ventes med, et menneskeskapt objekt som ikke lenger er i sin funksjonelle kontekst: det er i det ikke-operative at ”slukker og slukket” kan vente sammen.

Samtidig legger vi merke til at vi fortelles om dette fellesskapet i ventingen *utenfra*: ”i den natten / der slukker og slukket / nå begge venter”. Gjennom diktets jeg-henvendelse som slukker lampen, stopper klokkenes telling og lungefiskens bevegelse mot mennesket, forsvinner også diktets manifeste jeg inn i diskursen som ”slukker” sammen med den og det slukkede. Det er altså *det lyriske jeget*, diktets fortellerinstans, som nå fører ordet. Det er det lyriske jeget som i siste instans ”slukker” det handlende, manifeste jeget sammen med det øvrig slukkede fra den objektive verdenen. Der er det ikke lenger forskjell på ”slukker og slukket”, menneske og lampe, subjekt og objekt; de er oppløst og usynlige ” i luften som mygg, som molekyler / av lukt, av klær, av // søvn”. Disse ordsammensetningene gir ikke umiddelbart mening, men de kan fortolkes som oppløsningen av selvet og alle tingene i rommet idet man sovner, hvor den menneskelige bevisstheten forsvinner, *slukkes*, og man bare er en haug med molekyler sammen med andre molekyler, som en haug med klær på gulvet etter man har kledd av seg. Senker vi oss ned i et molekylært perspektiv, oppløses det menneskelige, meningsgivende og forskjellsskapende, som en sverm av mygg kan vi si i forlengelsen av diktet. Samtidig er de ventende oppløst i luften ”som mygg” og ”som molekyler / av lukt”, altså nærmest bare som en fornemmelse, og usynlig for det blotte øyet. Diktet ender altså med ordet ”søvn”, som er det siste de ventende oppløses av. Kanskje er det den begynnende søvnens fabuleringer som det lyriske jeget fokaliserer frem et bilde av gjennom disse merkelige ordsammensetningene, idet det manifeste jeget slukkes i søvnen.

I gjennomgangen av apostrofeteorien viste jeg at et av apostrofens kjennetegn er at den overskrider kategorier som nærvær og fravær og subjekt og objekt, gjennom å befeste et skrivingens ’nå’, apostrofens øyeblikk. Den apostroferende stemmen vendes mot et objekt, her en leselampe, og henvender seg til det *som* en subjektsposisjon, som et du det *kan* tiltale.

Diktet skriver frem en negering av det lysende, det tellende, det tenkende, og synker inn i en forskjellsløs og oppløst ventetilstand, hvor det apostroferende og det apostroferte kan forenes, i diktets siste ord, ”søvn”. Gjennom denne bevegelsen, uten at vi helt kan si når, forskyves det manifeste jeget over til å bli en ”slukker”, en tredje-personsfigur som kan vente sammen med det den har slukket. Det lyriske jeget kan formidle dette øyeblikket diktet skaper, dette nået hvor de oppløste og usynlige venter, på vei inn i søvnen. Slik viser diktet ”Jeg slukker deg” denne spalten mellom det talende og det talte som Aadland hevder kan finnes i poesien. Dette diktet er nok det som klartest viser denne mulige spalten mellom det talende og det talte, og det manifeste og det lyriske jeg.

Denne fordoblingen av jeg-posisjonen gjør det mulig for oss å se hvordan diktet henvender seg i to retninger samtidig: Det manifeste jeget henvender seg til lampen som den slukker før det oppløses sammen med den, mens det lyriske jeget forteller om dette, til den mulige leseren, den tredje, som er her ’nå’, i lesningen, og tar imot diktet. I denne lesningen trer apostrofens doble vending frem, hvor det manifeste jeget henvender seg i diktets diskurs til noe som et du, her en lampe, i en slukkende bevegelse som forener dem i en oppløst ventetilstand – mens det lyriske jeget som diktets fortellerstemme vender seg mot den som måtte lese, en tredje størrelse *utenfor* diktet.

7.2: Det apostrofiske øyeblikkets uendelighet: ”Her skal du le for alltid”

(Sommerlandskap)

Plastjolla ligger trukket opp i snøen, full
av snø. Fjærebåndet er ennå svart av tang-
vaser, skjell og stein, det knaser tørt når du om
litt går ned dit. Frostrøyken gjemmer husene
på den andre siden. Her skal du le for alltid.
(Ulven 2000: 444)

Dette diktet er fra den utgitte samlingen *Uutgravde fløyter*. Det består av fem verselinjer som er omtrentlig like lange, i en prosaisk skrivestil med setninger som brytes på steder som ikke er motivert av det poetiske bildet, for eksempel ”tang- / vaser”. To bilder tegnes opp i begynnelsen av diktet: et bilde av plastjolla full av snø, og et av fjærebåndet som fortsatt er svart. Situasjonen i vinterlandskapet ved vannet skrives frem i nåtid, inntil versebindingen midt i diktet, fra tredje til fjerde linje: ”det knaser tørt når du om / litt går ned dit”. Denne versebindingen mellom ordene ”når du om / litt”, bryter med tiden som tegnes opp – først knaser det tørt *i* denne situasjonen vi vises, før det viser seg at dette er noe som *skal* skje, ”om

/ litt". Versebindingen fører diktets tid ut av ledd, ved å vri det vi trodde skulle være nåtid til å være noe fremtidig. Imidlertid fortsetter denne vridningen av tiden – og det neste bildet som tegnes vitner om dette: "Frostrøyken gjemmer husene / på den andre siden". For, hvordan kan det lyriske jeget som her fører ordet si sikkert at "det knaser tørt / når du om litt går ned dit"? På samme måte som med husene som gjemmes av frostrøyken: duet som tiltales har vært der før, og det lyriske jeget har sett det før. Den siste setningen i diktet fullfører denne plasseringen av situasjonen i en tid utenfor tiden: "Her skal du le for alltid".

Lest på denne måten, kan diktet forstås som en fremskrivning av et minne, hvor et relasjonens du som ikke er her lenger, likevel kan le for alltid i diktet. "Her" kan slik forstås som diktet, et sted utenfor tiden, et sted hvor det fortidige minnet kan bli en uendelig fremtid. Slik etablerer diktet et apostrofisk øyeblikk, som setter tiden ut av ledd i en overskridende hendelse gjennom den apostrofiske henvendelsen: "Her skal du le for alltid".

Diktet henspiller på det skjulte gjennom de kontrasterende bildene av hvit snø og svart fjærebånd som trer tydelig frem i motsetning til husene som er gjemt bak frostrøyken. Dette spillet ser vi også i diktet som helhet; tittelen "(Sommerlandskap)" som viser til et dikt plassert i et vinterlandskap. Hvorfor er tittelen satt i parentes? Parentesene rundt "Sommerlandskap" kan leses som en skjuling, slik husene på den andre siden er gjemt bak frostrøyken. Selve tittelen, det som skal navngi diktet, hva det er og hva det handler om, er gjemt, satt i parentes og på den måten flyttet ut av sin opprinnelige kontekst som meningsbestemmende for diktet. På samme måte vet vi ikke hva det er "du" skal til å le av; diktet forteller trolig ikke alle delene av hendelsesrekken som leder opp til det apostrofiske øyeblikket. På denne måten kan vi tenke oss at latteren er korrelerende med tittelen "(Sommerlandskap)" – diktet peker mot et sommerlandskap, mot det som kan være et fortidig minne, men også en fremtidig opplevelse. Gjennom denne brytningen av tidsaspektet som den apostrofiske henvendelsen skaper, løftes situasjonen ut av vinterlandskapet og peker mot fremtidig latter og sommer. Slik kan diktet hete "(Sommerlandskap)" fordi vinterlandskapet overskrides gjennom diktet, gjennom etableringen av det apostrofiske øyeblikket.

Diktet skaper et nærværende du som enten er et minne eller en fremtidsforestilling; slik er det prosopopoetisk, det gir liv. Diktet muliggjør en uendelig fremtid av duets knasing nedover stranden og dets latter, for dette er nettopp en *potensialitet*: diktet står på terskelen til at det skal skje, som vises i frampeket "når du om / litt", og i avslutningen "Her skal du le for alltid". På denne måten peker diktet mot det *neste* øyeblikket, øyeblikket som utspiller seg i lesningen, idet vi som lesere gjensker diktets hendelse. Selv om diktet forteller om et

vinterlandskap, åpnes det gjennom lesningen opp for en glimtvis ekkolokalisering av et skjult, potensielt sommerlandskap gjennom duets alltid potensielle latter.

I essayet ”Randbemerkninger til Leopardis uendelighet”, skriver Ulven om det uendelige i kunsterfaringen. Han fremsetter at fordi kunsten nødvendigvis er begrenset lar den fantasien ”supplere i det uendelige” (2013: 616). Og det uendelige setter Ulven opp som en motsetning til det evige: det uendelige er materialistisk, fordi det betegner ”en endeløs suksessjon og endeløs mangel”, mens det evige står for fylde og tilfredsstillelse (2013: 615). Kunstens forsøk på å tilfredsstille det umettelige, menneskelige behovet er alltid til fånytted, fordi det bare er en simulering, og følgelig må det suppleres igjen og igjen i det uendelige. Ut fra en slik forståelse er den poetiske erfaringen av det umulige er altså en uendelig øvelse, som må foretas igjen og igjen. I lesningen av ”(Sommerlandskap)” ser vi nettopp denne uendeligheten i det møtet med diktet. Det kommer frem i en slik lesning hvordan apostrofiske dikt kan motarbeide den narrative tidsutfoldelsen ved å etablere et skrivende nå, hvor ingenting skjer utenom apostrofens uendelige øyeblikk. Avstander i tid og rom oppheves i dette ’nået’, en mulighet som skapes av det lyriske jeget som henvender seg til et du *som om* det var der og kunne svare. Apostrofiske dikt som dette etablerer ikke noe *evig*, men noe *gjentagende* – det skjer hver gang diktet gjenskapes av leseren, idet den tar til seg diktets stemme og fungerer som diktets tredje. Her ser vi altså at diktets vending mot den tredje foregår *gjennom* vendingen mot duet. Ved å iscenesette et apostrofisk øyeblikk, henvender diktet seg indirekte til den mulige leseren i håp om at den skal komme og uendeliggjøre det.

7.3: Apostrofens refleksjon: ”...i armene til // et speil”

Nå skal jeg lese et dikt som igjen problematiserer den tradisjonelle oppfatningen av et poetisk sammenfall mellom det talende og det talte, denne gangen på en spesiell måte, som jeg vil kalle en apostrofisk refleksjon. Diktet har ikke noen jeg-posisjon, men det lyriske jeget, diktets fortellerstemme, henvender seg til et du som oppsøker speilet som et slags skjulested, bare for å finne at det i virkeligheten splitter og blottstiller.

Som å søke beskyttelse
mot mørket
i armene til

et speil,

hos den
som kastet deg ut
fra din egen dyriske
varme. Siden er du

siamesisk alene

med et nattlodd
i hver av dine
fire hender

Det er ennå
før drukningen

eller
trekningen.
(Ulven 2000: 194-195)

Diktet er fra *Søppelsolen*, som utkom i 1989. Det utgjør syv strofer bestående av én til fire vers, og alle versene er korte. Til forskjell fra "(Sommerlandskap)" som jeg leste ovenfor, som er et kompakt dikt med klare setninger som nærmer seg prosaen i stilen, har vi her et langt og smalt dikt med et kryptisk billedspråk. Slik sett ligner diktet mer på "Jeg slukker deg", som også har enkeltstående vers med bare noen få ord, som gir dem tyngde. "Som å søke beskyttelse" har på sin side ikke noe manifest jeg som henvender seg til et du, men diktet tiltaler et du som på paradoksalt nok flykter fra mørket *inn* i speilet.

Speilet og steinen er to motiver som går igjen i Ulvens forfatterskap. Andreas G. Lombnæs diskuterer dette forholdet i sammenheng med en kort lesning av diktet over i artikkelen "Spor av liv / på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme" i *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*. Han skriver om hvordan det vi møter i speilet minner om oss selv, men egentlig bare er en skygge. Han setter speilet opp mot steinen, som er utilgjengelig, og bare har nye overflater innover om man forsøker å avdekke dens indre (Lombnæs 2003: 98). Samtidig pleide man å lage speil av polert metall eller stein, som gjorde at "materialet ble skjult bak den reflekterende hinnen", mens menneskets bilde steg frem i speilingen (Lombnæs 2003: 99). Mennesket kan altså gjøre steinen til speil, også i sitt forsøk på å nå inn til steinens indre. Likevel understreker Lombnæs at steinen som stein aldri røper noe, bare vitner om at alt er tomt for mening, mens speilet "røper at alt er forfengelighet/forgjengelig" (Lombnæs 2003: 99).

Når speilet røper at alt er forfengelig og forgjengelig, forstår vi at det ikke vil finnes noen beskyttelse i speilets armer: speilet bare fordobler det mørket du tar med deg inn mot det. Speilet reflekterer simpelthen "deg" og det "du" bringer inn i møtet med det, og skaper i sin overflate en skyggeversjon av "deg", som kaster "deg" ut av "din egen dyriske varme". Duet dupliseres i speiloverflaten, men det blir "siamesisk alene", som det står i diktets midte;

det finnes ikke noen *annen* i speilet som kan gi deg beskyttelse. Og i dine nå fire hender har du ”nattlodd”. Her blir du stående, i diktets nå: ”Det er ennå / før drukningen // eller / trekningen”. Til dette skriver Lombnæs: ”Ennå har du ikke druknet; og kanskje faller loddet heldig ut!” (2003: 103). Loddet i hendene kan både vise mot loddet som trekker deg ned under vannet og mot drukningen, og mot loddtrekningens lodd – tilfeldighetenes spill. I en slik lesning står diktet på terskelen mellom døden og livet, og alt avhenger av avgjørelsen om hvorvidt det er et lodd som trekker deg ned eller et lodd som trekkes ved en tilfeldighet. Men diktet røper ingenting. Vi kan si i forlengelsen av Lombnæs’ diskusjon at diktet er *både* stein og speil; diktet speiler virkelighetens spill mellom liv og død, samtidig som det holder på sin hemmelighet.

Her vil jeg trekke en parallell til Derridas og Hillis Millers begrep om litteraturens hemmelighet. Jeg benytter meg av Hillis Millers utlegning av dette i kapitlet ”Derrida’s Topographies” fra boken *Topographies*, fra 1995. Her forklarer Hillis Miller hva litteraturens hemmelighet er: den er det litteraturen selv aldri åpenbarer, og det ligger helt i overflaten, og kan ikke uteskes gjennom fortolkningsstrategier eller gås bak på noen måte (1995: 309). Litteraturens hemmelighet kan forstås som et speil, som en overflate som gir illusjonen av å skjule en dybde, av å ha noe dypt der inne som vi skal kunne få tak i. Men som Lombnæs skrev om steinen, er hemmeligheten at det ikke finnes noen dypere lag innover som gir noen mening; litteraturens hemmelighet er tom, den er bare en overflate vi kan se på og se forskjellige ting gjenspeilt i – men det vil bare være fortolkninger, ikke en avsløring av hemmeligheten.

Imidlertid er det viktig at en slik innsikt om diktets hemmelighet ikke må bli en resignasjon overfor den kompleksiteten diktet presenterer – for diktet selv sier nemlig noe mer enn bare at livet og døden er to mulige utganger fra diktet. Mulighetene av død og liv knyttes opp til speilingens to sider, mennesket som speiler seg og speilet som speiler mennesket. Slik jeg leser diktet er det en apostrofisk refleksjon over hvordan duet som en menneskelig posisjon søker forklaring og *opplysning* gjennom møtet med omverdenen, men som så overveldes av mørket det møter, og når du så søker ”beskyttelse / mot mørket / i armene til // et speil”, tar duet med seg mørket inn i speilet, selv om det *vet* at det er et tapsprosjekt. For noe Lombnæs ikke påpeker, er at duet har vært i speilets armer før; i diktet står det ”hos den / som *kastet* deg ut / av din egen / dyriske varme”. Duet har allerede oppsøkt speilet og blitt kastet ut av sin dyriske varme, sin fenomenale eksistens som menneske. Duet har allerede blitt spaltet og sendt ut av seg selv, blitt sitt eget speilbilde og tatt til seg tomheten i speilets overflate. Når duet så vender seg igjen mot det besjelede speilet, refleksjonens ”den”

som kastet deg ut og som nå tar deg imot med åpne armer, fordobles duet igjen, men denne gangen som to refleksjoner, som et mørke som bare fordobler mørket. Diktet skaper slik en fokalisering av et tomt sug innover, som to speil satt opp mot hverandre, og duets eksistens som menneske, som dyrisk varme, står på spill. Og her står diktet og dirrer: ”det er ennå / før drukningen // eller / trekningen”. Du kan ennå senkes innover av loddene og drukne inn i speilet, altså at det er duet som er speiloverflatens skygge, eller at ”du” er den heldige som er trukket i livets lotteri, og som kan få tilbake ”din egen / dyriske varme”. Leseren får ikke vite hvilket av disse utfallene det er, om duet er menneske eller speil – vi kan bare se disse to mulighetene på overflaten av diktet, livet og døden, som speiler hverandre gjennom diktets reflekterende posisjonering. Diktet reflekterer leserens søken etter svar, men holder på sin hemmelighet.

Slik jeg leser diktet, er det en apostrofisk henvendelse til et refleksjonens du, fordi diktet skaper en avstand mellom det talende og det talte gjennom å tiltale et du, og dermed et rom for refleksjon over det som skjer i diktet. Diktet reflekterer over sin egen mulighet som dikt, ved å henvende seg til posisjonen ”du” som en invitasjon til den mulige leseren; når diktet sier ”du” i stedet for ”jeg”, tar vi som lesere det til oss på en mer direkte måte, ved at vi gjenskaper den apostrofiske stemmen og selv snakker til duet, det Smith kaller for et ”prosjektert meg”. Slik iscenesetter diktet en refleksjon som leseren igangsetter gjennom lesningen.

Diktet handler om ensomhets mørke, men det handler også om forholdet mellom virkelighet og representasjon, innside og utside, og disse vrenses om hverandre i diktet. ”Du” er nettopp navnet vi kan bruke på det som møter oss i speilet, for det er en annen, bokstavelig talt det *speilvendte* av oss selv – det motsatte; det som er satt opp imot. Gjennom speilingen kan vi både se oss selv, hva vi er og hvordan vi er det, men vi kan også se hva som *ikke* er oss; hva som er forskjellen mellom representasjon og virkelighet, liv og død. Dette diktet viser oss samtidig hvordan denne forskjellen også kan problematiseres: diktet henvender seg til et du som er spaltet i møtet med speilet, og den apostrofiske refleksjonen utfolder seg i eksistensproblematikken mellom speiling og virkelighet, mellom refleksjon og person. I en slik lesning er diktet en stein fordi det holder sin hemmelighet, men det er også et speil fordi det reflekterer leserens møte med diktet.

*

I dette lesningskapitlet har jeg vist hvordan apostrofiske dikt iscenesetter et skrivingens 'nå', en tid utenfor tiden som Culler kaller for apostrofens øyeblikk. Her skjer det ingenting, fordi selve apostrofens iscenesettelse av seg selv som stemme er det som skjer. I alle tre diktene trer det frem et skrivingens nå gjennom ulike fokaliseringer og ekkolokaliseringer av umulige øyeblikk. Dette spillet mellom blick og stemme som jeg viste til i kapittel 1.3 viser seg i den første lesningen gjennom stemmen som slukker lampen, før det så lukker sine egne øyne og oppløses – men diktet kan fortsatt formidle denne oppløsningen, som viser en underliggende stemme, det lyriske jeg. I den andre lesningen skaper diktet en uendelig utfoldelse av et øyeblikk av latter, som vil kunne gjenskapes i den mulige leserens møte med diktet. I det siste diktet er det igjen avstanden mellom det som taler og det tiltalte som gir muligheten til diktets refleksjon, over speilets fordobling og forflytningen av opprinnelse mellom ansiktet og speilet. Denne avstanden gjør det mulig for diktet å reflektere over det som finner sted i det, samtidig som det gir en mulighet for den tredje, den fremtidige leseren, til å ta opp diktets stemme og dermed gjenskape diktet som hendelse.

III. DET PERFORMATIVE

Jeg har nå vist hvordan apostrofens øyeblikk iscenesetter en diskursiv hendelse; en hendelse som finner sted *i* diktet. Samtidig kan leseren gjenopplive diktet; gjenskape diktet *som* hendelse. Her i oppgavens tredje del er et overordnet spørsmål: Hva er forskjellen og forholdet mellom hendelsen *i* diktet, og diktet *som* hendelse? For å undersøke dette tar jeg utgangspunkt i Hillis Millers todelte begrep om performativity₁ og performativity₂. Med disse to begrepene får jeg vist forskjellen mellom apostrofiske dikts hendelsespotensiale som Culler og Smith fremlegger, og muligheten for språkets performativitet som Austin og Derrida diskuterer. Jeg begynner med denne diskusjonen om språkets performative potensiale, før jeg undersøker hvordan lesningens performativitet₂ muliggjør språkets performativitet₁.

Kapittel 8: Fra talehandling til iterabilitet

Det poetiske språket problematiserer vår automatiske håndtering av virkeligheten, viser oss språket som noe annet og mer enn som et redskap for kommunikasjon og forståelse. I dette kapitlet skal jeg undersøke hvordan språk kan være performativt. Hvordan kan vi skape hendelser gjennom språk, og kan litteratur og poesi være performativt?

8.1: Hvordan gjøre ting med ord

Teorien om talehandlinger ble etablert av dagligspråksfilosofen J. L. Austin da han holdt det som kalles 'William James Lectures' på Harvard universitet i 1955. Boken *How to Do Things with Words* ble utgitt posthumt i 1962, og har etter det blitt avgjørende for språkfilosofiens utvikling. Austins talehandlingsteori er enkelt sagt en teori om hvordan vi gjør noe med det vi sier: "[...] to say something is to do something, or in saying something we do something, or even *by* saying something we do something" (Austin 1976: 109). En talehandling er en språklig ytring som lar noe *skje* når man sier det i fullt alvor, i en spesiell situasjon, til personer som bevitner det som sies. Erkeeksemplene er en prest som vier et ektepar, eller når man lover noe. For Austin handler det om en total talehandlings-situasjon der alle elementene må klaffe, for at ytringen skal kunne innsette noe nytt i verden. Når en talehandling lykkes, kaller Austin den for "felicitous" – vi kan kalle det "vellykket" på norsk.

I boken *Speech Acts in Literature* fra 2001 presenterer Hillis Miller en rekke problemer ved Austins talehandlingsteori, som jeg i det følgende skal undersøke. Austin selv er klar over det problematiske ved hans teori, men hevder likevel at han gjennom talehandlingsteorien skaper en språkfilosofisk revolusjon, om enn i dens første, spede fase (Austin 1976: 3-4). Austin ønsker å opprette en klar distinksjon mellom forskjellige språklige

ytringer; gjennom dagligspråklige eksempler ønsker han å finne de markante egenskapene ved dem og lage en taksonomi over talehandlinger, en teori om hvordan man "kan gjøre ting med ord". Dette mener Hillis Miller viser seg som et umulig prosjekt, som Austin i bunn og grunn er klar over selv. Først introduserer Austin begrepene "performative" og "constative", før disse erstattes av "locutionary", "illocutionary" og "perlocutionary" i den andre delen av boken. I den siste delen fremsetter han ytterligere fem begreper: "behabitives", "expositives", "exercitives", "commissives" og "verdictives". Austin innrømmer at han til tross for alle disse begrepene ikke har fått til en klar distinksjon mellom det performative og det konstative – at han i forelesningene har laget et program for hvordan en slik talehandlingsteori *burde* gjøres, heller enn å faktisk *gjøre* det (1976: 164).

Likevel hevder Austin at teorien han fremsetter er revolusjonerende, noe Hillis Miller er enig i: Gjennom den performative talehandlingen boken *How to Do Things with Words* utgjør som helhet, skaper faktisk Austin en språkteoretisk revolusjon: han grunnlegger en helt ny doktrine som forandrer språkfilosofien radikalt (2001: 23). Det Hillis Miller stiller spørsmålsteget ved, er hvorfor Austin mener at litteratur ikke kan fungere performativt. Hillis Miller analyserer Austins forelesninger i dybden for å finne svar på dette, og går deretter til Derridas kritikk og radikale videreutvikling av performativitetsbegrepet. Jeg følger Hillis Millers bevegelse, og ser nå først nærmere på Austins gjentatte forsøk på å ekskludere det litterære fra undersøkelsen av de "ekte" talehandlingene. Utover den fremlagte oppsummeringen av Austins talehandlingsteori, kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på de forskjellige begrepene og stadiene i Austins teori, men benytter meg av begrepet om vellykket talehandling forstått som at det å gjøre noe med ord i en total talehandlingssituasjon muliggjør vellykketheten.

Hvorfor kan ikke litteratur fungere performativt ut fra Austins kriterier? Austins talehandlingsteori utelukker ikke at *skrift* kan fungere performativt, men litteratur, resiteringer og siteringer er språkbruk som *nevner* isteden for å *bruke*, og derfor ikke igangsetter noe: Man *braker* språket performativt når man lover noe eller døper noen, men man *nevner* om man siterer, resiterer eller skriver fiksjon. Grunnen til at det å nevne ikke kan handle performativt, er fordi litteratur ikke er språk som benyttes i "fullt alvor", på samme måte som i et skuespill og når man spøker,; man *mener* det ikke når man sier det (Austin 1976: 22). Austins bruker kaller det for "etiologies of language", denne "useriøse" liksom-talehandlinger som finner sted i spøk, teater og litteratur (*ibid.*). "Etiolering" er en slående språklig figur, og tankene går til en blek etterligning – noe naturlig som har blitt gjort *unaturlig*: Ordet viser til den

forandringen som skjer i planter når de dyrkes borte fra sollys, slik at de blir hvite.¹ Når språket brukes i slike ikke-seriøse og ikke-intensjonelle sammenhenger, er det altså språk som har mistet sin naturlige gnist, og dermed ikke lenger har muligheten til å være performativt. I tillegg bruker Austin begrepene ”hollow” og ”void” om talehandlinger som er mislykkede på grunn av deres ikke-seriøse situasjon (*ibid.*). Et siste begrep Austin bruker om litterært språk er at det er ”parasittisk”, noe som impliserer at det invaderer ”vanlig” språk og livnærer seg av det (Hillis Miller 2001: 36). Poenget til Austin er at det skjer noe spesielt med språk i visse sammenhenger, en innblanding av det litterære, humoristiske eller teatraliske, som gjør at det som ellers hadde vært en talehandling, blir omgjort til noe kraftløst, en tom etterligging.

I det følgende skal jeg gjennom sentrale punkter fra Hillis Millers *Speech Acts in Literature* trekke frem avgjørende problemer ved Austins talehandlingsteori, som blir utgangspunktet for *mulighetene* i Hillis Millers og Derridas performativitetsteori.

8.2: Austins problemer: Selvet, intensjon og kontekst

Jeg har nå pekt på noen problematiske trekk ved Austins talehandlingsteori, og vil i det følgende gå nærmere inn på problemene tilknyttet kriteriene selvet, intensjon og kontekst.

Selvet. For at en talehandling skal være vellykket er det avgjørende for Austins talehandlingsteori at det finnes et selvidentisk og selvbevisst ego som sier ”Jeg lover deg dette”, og som fortsetter å være selvidentisk og selvbevisst i fremtiden slik at det kan holde det det lover. På denne måten tilhører Austin en tydelig kartesiansk tradisjon, hvor det enhetlige jeget kan tenke at det er, og derfor er. Som en følge av dette kommer separasjonen fra andre selv, sammen med mange andre innside/utside-dikotomier, som subjekt-objekt-splittelsen. Dermed etableres et klart *handlende* ego, som bare kan være personer ved sine fulle fem og med alle intensjoner om å utføre den talehandlingen de igangsetter. Som Hillis Miller påpeker, skaper dette helhetlige, handlende egoet et klart performativt potensiale, slik Austin ønsker (2001: 29). Imidlertid har ikke uteskingen av dette enhetlige selvet forklart hvordan man kan vite at et menneske mener det det sier, eller i det hele tatt *hva* man mener med det man sier. Ideen om det enhetlige selvet som handler bevisst med ord, forstyrres av problemet med intensjonalitetskriteriet.

¹”Etiolert, om plante som har utviklet seg i mørke. Karakteristisk for etiolerte planter er blek farge, hvitaktige stengler og gule blad, fordi det ikke dannes klorofyll i mørke. Derfor har slike planter kortere levetid. Foruten blek farge får de etiolerte plantedelene ofte annen form. Stenglene blir lange og tynne og bladene små og ofte skjellaktive, f.eks. hos poteter som skyter i kjelleren.” *Store Norske Leksikon*: <https://snl.no/etiolert> [Lesedato: 09.05.17.]

Intensjon. Hillis Miller viser at Austin, på grunnlag av sine egne premisser, må motsi seg selv i møtet med problemet om intensjonalitet. Til forskjell fra nyretorikere som Paul de Man, vil ikke Austin hevde at performativt språk handler på egenhånd og imot intensjonene til den som ytrer ordene, og Austin kan derfor ikke tilkjenne handlekraften til ordene alene. Samtidig vil Austin kunne si at "our word is our bond" (Austin 1976: 10), og at det ikke er slik at om en prest tenker på noe annet når han vier et ektepar, så fullbyrdes ikke ritualet. Her møter Austins talehandlingsteori på et paradoks. På den ene siden kan ikke det performative potensialet alene ligge hos det intenderende selvet, fordi det er avhengig av visse ord og en viss kontekst for å fullføre det performative. På den andre siden kan ikke kraften ligge i språket alene, fordi ikke hvem som helst, når som helst kan bruke gitte performative ord og skape noe nytt gjennom dem. Derfor mener Hillis Miller at Austin fanges i en intensjonalitetens "double bind", som skaper uendelige muligheter for at en talehandling ikke endegyldig kan bestemmes som vellykket (2001: 32). Forholdet mellom selvets intensjoner og språkets handlinger er ikke én gang for alle mulig å avgjøre, noe som setter Austins talehandlingsteori ut av spill.

Imidlertid går Hillis Miller lenger enn som så. Han mener at Austins teori, gjennom oppdagelsen – eller innsettelsen, en mulighet jeg skal komme tilbake til – av performativt språk, også markerer begynnelsen på den filosofiske oppløsningen av det kartesianske, selvidentiske og selvbevisste egoet og hele det hierarkiske systemet som følger av det. Han leser Austins insistering på selvet, intensjon og kontekst som et ønske om å vedlikeholde "law and order", ved å bare gi visse veldefinerte og trygge situasjoner muligheten til å innbefatte talehandlinger. Gjennom hans forsøk på å sikre denne ryddigheten, faller imidlertid det kartesianske idealegoet fra hverandre, og språkets paradoksale performative kraft trer frem, noe som etablerer muligheten for teorier som den Derrida utvikler. Innsikten om at ideen om det kartesianske egoet er forenkende og begrensende for forståelsen av den menneskelige bevissthet, henger også sammen med det freudianske begrepet om det ubevisste. Tar man muligheten for at man har ubevisste intensjoner og ønsker med i beregningen, faller Austins talehandlingsteori fra hverandre (Hillis Miller 2001: 29).

Kontekst. Dette er det viktigste kriteriet for Austins talehandlinger; "the total speech-act in the total speech-situation" må klargjøres for å kunne avgjøre om en talehandling er vellykket eller ikke (1976: 148). Den dekonstruktive språktenkningen viser imidlertid at det er umulig én gang for alle å avgrense den helhetlige konteksten for en talehandling. "Kontekst" brukes gjerne for å betegne alt det som er rundt teksten, det man velger å se teksten i sammenheng med, som det historiske, det kulturelle osv. Dette skaper en innside/utside-

dikotomi som ikke er operativ i måten Derrida bruker begrepet på. For Derrida er det avgjørende at de samme ordene kan fungere i radikalt forskjellige kontekster, noe som betyr at ord ikke kun kan defineres ut fra konteksten de i det gitte øyeblikk befinner seg i. Som en følge av dette kan ordene ha både performative og konstative effekter; de kan bety helt forskjellige ting i forskjellige kontekster. Og kontekster i seg selv forandrer seg, også av ordene som uttales i dem.

For Derrida er kontekster flytende, med yttergrenser som aldri kan bli klart definerte, noe han kaller umuligheten for "saturering". Hillis Miller påpeker det underlige ved begrepet *saturé*, som på fransk betegner hvordan for eksempel en svamp blir full av vann. En matematisk definisjon fra mengdelæren demonstrerer imidlertid et avgjørende problem ved Austins talehandlingsteori: "A set has the property when taken by itself, but when it is included in a larger set the property no longer applies" (2001: 100). Når talehandlingsteorien i seg selv består av mulige talehandlinger, kan ikke teorien være det som fra utsiden styrer hele mengden med talehandlinger. Teorien om talehandlinger finnes på *innsiden av seg selv*, som en del av denne mengden kalt "talehandlinger". Dette gjør at denne mengden aldri kan sies å være totalt avgrenset, eller mettet – det vil alltid kunne vise seg at en ytring er en talehandling. Slik er det med alle kontekster, mener Derrida å vise, og dét har med tegnets iboende kraft å gjøre, en kraft det har til å bryte med den opprinnelige meningen som i utgangspunktet ga det kraft. Dette er en brytende motkraft i talehandlingen, som gjør det mulig for den å fungere i ulike kontekster, utvide konteksten og forandre den. Hillis Miller betegner dette som både en styrke og en svakhet: "a weakness in that the speech act cannot saturate any given context; a strength in that it can function in innumerable other contexts" (2001: 105). Den dekonstruktive performativitetsteorien viser dermed et avgjørende problem for Austins talehandlingsteori: Om man må ha klart for seg en kontekst rundt en talehandling for å si om den er vellykket eller ikke, vil man aldri kunne si definitivt at den *er* vellykket.

For at Austin skal kunne hevde at det finnes en type språk som *definitivt* er performativt, trenger han å kunne skille det performative fra det ikke-performative, gjennom sikre kriterier. Austin tror på dagligspråket og dets evne til å kommunisere noe sant, til å virke performativt i gitte talehandlings-situasjoner. Likevel finnes det alltid en mulighet for at man *ikke* mener det man sier, at man useriøs eller ironisk, eller at man (uvitende eller ikke) siterer noe noen andre har sagt før. All konstativ språkbruk har noe performativt ved seg, og all performativ språkbruk kan sies å være konstaterende (Hillis Miller 2001: 14). Dette umuliggjør distinksjonen mellom den vellykkede og den mislykkede talehandlingen.

8.3: Derridas muligheter: dekonstruksjon og iterabilitet

Det finnes altså ikke noen klar og bestemmelig grense for når man mener noe med det man sier, eller om man er bevisst det man gjør. Aller minst går det an å begrense en kontekst, spesielt når det er snakk om performativitet. Det er her Derrida finner utgangspunktet for sin performativitetsteori. Den er en viktig del av hans dekonstruktive filosofi, som jeg nå skal se nærmere på et utsnitt av, med utgangspunkt i hans begrep om *iterabilitet*.

Dekonstruksjon. Derrida skaper et konsept om dekonstruksjon for å forklare hvordan begreper og systemer i den menneskelige sfære alltid allerede inneholder og trenger sin egen motsetning, og dermed er ustabile. Vi trenger å sette opp hierarkier og strukturer slik at vi kan forholde oss til verden og hverandre, men disse vil alltid være feilbarlige på en eller annen måte. Austins talehandlingsteori er et klart eksempel på dette. Essayet "Signature Event Context" fra 1972, trykket i boka *Limited Inc* fra 1988, tar konkret for seg Austins teori og viser dens begrensninger, hvordan den ikke klarer å få tak på konseptet om talehandlinger fordi Austin ser det nødvendig å ekskludere "parasittisk" språk. Derrida gjør dette gjennom en dekonstruktiv analyse, hvor han finner Austins apori: Austin er nødt til å eksternalisere alle muligheter for mislykkede talehandlinger for å kunne bygge opp en helhetlig teori, samtidig som han innser at mislykketheten er en avgjørende mulighet for enhver talehandling (1988: 15). Slik *snur* Derrida om på Austins teori, og viser hvordan det som skulle være noe man kan se bort ifra, faktisk er en *nødvendighet* ved selve fenomenet – at det som skulle kunne avgrenses mot som en utside, viser seg å være en del av innsiden. Denne innsikten fører ikke bare til en *omvendning* av motsetninger og en nøytralisering av dikotomien – men også en *forskyvning* av systemet, hvor Derrida viser hvordan performative ytringer er fundert på *iterabilitet*, som er det neste begrepet jeg skal undersøke. Språklig performativitet avhenger altså av det som Austin avskjærer fra "vanlig språk" – det parasittiske, etiolerte, hule – det *litterære*. Dette er den dekonstruktive bevegelsen som Derrida arbeider med: "a double gesture, a double science, a double writing – put into practice a *reversal* of the classical opposition and a general *displacement* of the system", skriver han (1988: 21). Gjennom denne doble skriften kan Derrida ikke bare vise problemene ved Austins teori, men også skrive frem en *ny* teori med rom for det Austin, ut fra hans ønske om å finne "rene" talehandlinger, må ekskludere. Austins avgjørende kriterier for en talehandlings vellykkethet, et selvidentisk ego, klare intensjoner og veldefinerte kontekster fremstår ikke bare som problematiske størrelser gjennom Derridas behandling av performativitetsbegrepet, men også som *virknings* av språket, og ikke utgangspunktlige *årsaker* for hva språket kan og vil si. Når språket fungerer i kraft av sin iterabilitet, vil den utgangspunktlige muligheten for gjentagelsen være årsaken for

at talehandlingen kan skje, som Hillis Miller skriver det: ”a general matrix that makes them possible and impossible at once” (2001: 86). Denne matrisen kaller Derrida for en generell ”graphematics”, som gjør disse virkningene mulige – altså selvets følelse av selvidentitet og av å kunne mene noe med det det sier, samt en helhetlig forståelse av konteksten. Samtidig viser denne ’grafematikken’ at de nettopp kun er virkninger av et større, språklig system, av *iterabiliteten*. Dermed kan aldri en talehandling være ”ren”, fordi den aldri kan være ”opprinnelig”. Vi ser hvordan Derridas og Hillis Millers performativitetsteori er en totalt annen enn Austins, da de ikke lenger vil forsøke å tegne opp en grense mellom ”virkningsfullt” og ”etioloert” språk for å kunne finne det definitivt performative språket, men heller gå inn i begrepet om det performative og undersøke forutsetningene for at språk kan skape en forskjell; innsette noe nytt i verden.

Iterabilitet. Den doble bevegelsen og skriften som vi så som Derridas dekonstruktive fremgangsmåte, har det iterative som operasjonsbasis. Ordet ”iterabilitet” henter Derrida fra det latinske ordet *iter* som betyr ’igjen’, som han skriver trolig kommer fra *itara*, som betyr ’other’/’annen’ på sanskrit– og han skriver i parentes: ”and everything that follows can be read as the working out of the logic that ties repetition to alterity” (1988: 7). Iterabilitet har altså med det *gjentagende* å gjøre, men samtidig har det også med *det andre* å gjøre, det radikalt andre, som Derridas arbeider retter seg mot. Denne andre størrelsen henger sammen med den dekonstruktive bevegelsen, som en *fordring* for at den i det hele tatt skal kunne skje.

Iterabilitet er et avgjørende element i Derridas dekonstruktive språktenkning. Hillis Miller oppsummerer begrepet på denne måten:

Iterability is nothing more [...] than the possibility for every mark to be repeated and still function as a meaningful mark in new contexts that are cut off entirely from the original context, the “intention to communicate” of the original maker of the mark. The originator may be absent or dead, but the mark still functions, just as it goes on functioning after the death of its intended recipient (Hillis Miller 2001: 78).

Det språklige ”merket” fungerer i forskjellige kontekster, også selv om det er helt avskåret fra avsender og mottaker; de er ikke avgjørende for merkets operative kraft. Dette er grunnen til at skrift kan fungere *som* skrift, at det kan repeteres, leses – men også for at språk i det hele tatt skal kunne fungere *som* språk. Når Derrida bruker begrepet “mark”, ”merke”, er det for å kunne betegne enhver form for tegn og spor: alt fra en pekende bevegelse til et gjenkjennelig ord. På denne måten dekonstruerer Derrida ikke bare forskjellen mellom tale og skrift, men også det historiske skillet mellom mennesket og de ”språkløse” dyrene.

Når Austin går ut fra at språk som brukes i hverdagslig kommunikasjon er det rene, opprinnelige språket satt opp mot det litterære, er det i en lang filosofisk tradisjon, som Austin ironisk nok, i sin rolle som dagligspråksfilosof, mener å skille seg fra. Som Hillis Miller skriver det: "Such subordination of the fictive to the real is reason itself, from Plato and Aristotle on" (2001: 80). Derrida kaller denne tradisjonen for *logosentrismen*, som han betegner som en begrenset og begrensende tenkning: I en logosentrisk tankegang som ønsker å mestre språket og dermed kunne kommunisere rasjonelt, blir en blind for språkets opprinnelse i det gjentatte, urene, fiktive. Evnen merket har til å bety noe utover det opprinnelig intenderte, er tydelig i nedtegnet språk, og spesielt i litteratur. Derfor vender Derrida seg så ofte til nettopp litteraturen for å utforske språket og dets muligheter. Derrida hevder det finnes en "force of rupture" innad i det nedskrevne, som er det nedskrevnes evne til å fortsette å fungere, være leselig, totalt uten tilknytning til den intensjonelle strukturen som det opprinnelig var en del av, skriver Hillis Miller (2001: 106). Skrift, og spesielt litteratur, demonstrerer dermed hvordan mennesket ikke har kontroll over språket: hvordan merkene alltid kan bety mer og noe annet enn vi intenderer.

Hva innebærer det at iterabilitet er det operative prinsippet i all språkbruk? Derrida fremsetter at språklige merker både har en indre splittelse, som gjør at merket alltid er forskjellig fra seg selv (*it differs*), og at det samtidig, gjennom denne splittelsen, utsetter seg selv (*it defers*), og dermed skaper en usikker temporalitet. "This temporality makes the present never present because it always reaches toward a past that was never present and a future that will never be reached as present [...]", forklarer Hillis Miller (2001: 83). Disse begrepene, "differ" og "defer", viser til Derridas begrep om *différance*, forskjellen og forskyvningen som finnes i alle begreper og strukturer fra det som de "opprinnelig" skulle være. Vi gjenkjenner denne doble omvendingen og forskyvningen fra Derridas doble skriftbegrep. Gjennom å påpeke merkets indre splittelse og forskjell fra seg selv, kan vi se hvordan merket aldri bare har én betydning, og hvordan språket har en tid utenfor tiden slik vi forholder oss til den, en tid som er "out of joint", en form for *future anterior*, en fortidig fremtid. Sagt med andre ord: Språket tilhører ikke noen bestemt tid, men kan ha vært og finnes både i fortiden og fremtiden, i forskjellige kontekster, og er dermed alltid forskjellig fra seg selv. Merket innehar alltid en splittelse hvorfra en spredning av betydninger kan strømme. For Derrida er det viktig å bruke et ord som "spredning" og ikke "flertydighet", for et merke er ikke *polysemisk* forstått som flere betydninger, slik Austin hevder. Merket kan ikke bestemmes å bety det ene eller det andre, det har i stedet en iboende mulighet til å bety mengder av ting *samtidig*: en potensielt ustoppelig spredning av mange muligheter strømmer

ut fra ethvert merke (Hillis Miller 2001: 84). Hvis ethvert språklig utsagn spaltes og spres i alle retninger, og denne spredningen kan forplante seg i en rekke ulike kontekster, vil ikke en intensjon kunne være avgjørende for hvordan utsagnet blir tolket. Vi kan ikke si direkte det vi ønsker å si (*vouloir-dire*), for i det vi sier, sier vi alltid noe annet også. Det betyr ikke at intensjon ikke finnes og ikke har betydning, men det innebærer at merkene aldri kan sies å oppnå kun eksakt det vi intenderer.

For Austin er det avgjørende at talehandlingen er mulig å gjenta: at selvet, intensjon og kontekst går opp i en total talehandlingssituasjon som kan gjenskapes igjen og igjen, som når en prest vier et ektepar. For Derrida er denne gjentakelsesmuligheten knyttet til språkets iboende iterabilitet: språk kan alltid gjentas, men vil alltid være noe annet og noe mer i neste talehandling. Der Austin vil ekskludere sitering og litterært språk, fordi det er å nevne i stedet for å bruke, ser Derrida muligheten for sitering, gjentakning og omskaping, som det som gir språket mulighet til å fungere i det hele tatt:

This citationality, this duplication or duplicity, this iterability of the mark is neither an accident nor an anomaly, it is that (normal/abnormal) without which a mark could not even have a function called "normal". What would a mark be that could not be cited? Or one whose origins would not get lost along the way? (Derrida 1988: 12).

Alle merker kan siteres, og dermed bryte med sin kontekst og skape en uendelig mengde med nye kontekster. Når Derrida fremmer iterabilitetens splittelse og spredning som språkets avgjørende egenskap, dets fravridning fra sin opprinnelige kontekst og evne til å fungere i uendelige andre kontekster, hevder han at det ikke finnes noen "ren" performativitet: at det Austin kaller for en etiolering av språk og derfor ekskluderer fra sine undersøkelser, er en del av språkets egen matrise. Det litterære, siterte, ikke-intensjonelle er en vedvarende mulighet i alt språk, og nettopp ordet *mulighet* er det avgjørende for Derrida: Alt språk *kan* være performativt, men vi kan ikke nødvendigvis vite om det *er* det eller ikke.

8.4: Å avdekke og å innsette

Vi har nå sett hvordan alle konstative setninger har noe performativt ved seg og omvendt, og hvordan Derrida og Hillis Miller mener at Austins talehandlingsteori selv er en performativ innsettelse. Men er Derridas egen teori også en innsettelse? Forskjellen mellom det å avdekke en struktur eller et fenomen og det å innsette en ny struktur eller et nytt fenomen, er en tradisjonell inndeling i den vestlige filosofien. I boken *Topographies* (1995) analyserer Hillis Miller i dybden Martin Heideggers topografiske argumentasjon i essayet "Bauen Wohnen Denken" fra 1951 (Heidegger 1954). Der finner han et problem med Heideggers bruk av

begrepene ”*zulassen*”, å slippe til eller avdekke, og ”*einrichten*”, som betyr å etablere eller innsette. Hillis Miller bruker ”*reveal*” og ”*create*”, og jeg benytter meg i det følgende av oversettelsene ”avdekke” og ”innsette”. Det grunnleggende problemet i Heideggers filosofi, slik Hillis Miller ser det, er at han ikke vil innse sitt eget språks performative kraft (1995: 250). Heidegger gir konsekvent agensen over til språket, at det er språket som er herre over oss og vi som må lytte til dets stille kall. En slik overgivelse av ansvar til og antropomorfering av språket mener Hillis Miller kan få drastiske konsekvenser, og at det er lett å se hvordan det nasjonalsosialistiske prosjektet kunne dra nytte av en slik tenkning, som gir makten over til noe større enn deg, til noe som snakker gjennom deg, og som begrunner seg så konkret i det tyske språket. Heidegger hevder å oppdage noe essensielt ved eksistensen gjennom sine etymologiske undersøkelser, hovedsakelig i tysk og gammelgresk: han mener å kunne avdekke en naturlig essens ved fenomenene han omtaler (1995: 225). Hillis Miller viser hvordan dette egentlig er en form for etymologisk ordspill innenfor en lukket språkkrets som egentlig er tildekkede talehandlinger, og som bruker språklige figurer som bokstavelige fakta (1995: 238). Denne forvekslingen av fenomenal og lingvistisk realitet, hevder Hillis Miller med henvisning til Paul de Man, er det mektigste våpenet i utformingen av en ideologi (1995: 223). Det avgjørende for Hillis Miller er at språket fungerer performativt og har en kraft og en evne til å mene noe annet og noe mer enn det vi sier. Samtidig er det vi som språkbrukere som vender oss til språket og lar det ”språke” gjennom oss.

Heidegger bruker i essayet begge begrepene avdekke og innsette om ”*die Brücke*”, broen som skal forene de to elvebreddene i det topografiske landskapet han tegner opp – men han fremsetter også at det er en avgjørende forskjell mellom dem. Jeg går ikke nøyere inn på Heideggers topografier, men undersøker heller hvordan de to begrepene henger sammen. Å avdekke skal betegne det å slippe til noe som allerede er der, mens å innsette skal være en radikal nyskaping. Denne forskjellen ser imidlertid ut til å være vanskelig å avgjøre. Hillis Miller skriver at: ”Each activity, admitting and installing, presupposes the other as always already having been accomplished, in an unstillable oscillation of each between primary and secondary” (1995: 250). Dette viser den samme avgjørelsesproblematikken som vi så med Austins performativitetsteori: Det performative finnes alltid som en mulighet i det konstative og omvendt. Hillis Miller hevder altså at å avdekke og å innsette viser to sider av samme sak: ”A new start both makes its own ground and seems to reveal a ground that was already there ” (1995: 252). Heidegger vil ikke innse denne avdekkingen som samtidig er en innsettelse av noe nytt, at han selv er med på å skape de essensene han mener å finne frem til; han vil ikke ta ansvar for den performative skaperakten essayet hans står for.

Hillis Miller viser i *Speech Acts in Literature* at Austin langt på vei er bevisst denne implisitte innsettelsen i det som kan se ut som en avdekking, og Austin skriver i *How to Do Things with Words* at: "It is as much a matter of making clear distinctions as of making already existent distinctions clear". (1976: 72). Problemet er at Austin ikke tar følgene av denne innsikten – han fortsetter forsøket på å definere skillet mellom det å *innsette* gjennom performativ uttalelse, og det å *visе til* gjennom konstativ uttalelse. Det er her Derridas performativitetsteori viser sin styrke. Når Derrida skriver, aktiverer han bevisst det performative potensialet i språket; skriften hans er en språkhandling som med vilje er performativ fordi han vil vise leseren hva han gjør og hvordan han gjør det. Derrida ser språklig performativitet som en bevegelse som radikalt innsetter noe nytt, noe som vil si at hver performative uttalelse skaper sine egne betingelser og lover, og forandrer konteksten de opptrer i. Talehandlingen skaper en forandring, den innsetter noe, men den innsetter noe som også allerede er der. Hillis Miller forklarer det slik i *Speech Acts in Literature*:

The context is there already, but it becomes a context only when the speech act intervenes within it, however weakly and without the power to saturate it. The speech act nevertheless transforms the context it enters, even though in retrospect that context seems to have been there already as the ground of the speech act's efficacy. (Hillis Miller 2001: 111)

For Derrida og Hillis Miller er denne dobbeltheten avgjørende. At man skaper noe som allerede er der, at man samtidig innsetter noe man avdekker – at talehandlingen bryter inn i en kontekst, og at konteksten blir til mens talehandlingen bryter inn i den – er ikke et problem man kan prøve å løse ved å vektlegge den ene eller den andre siden. Det er språkets iterabilitet som både gjentar og skaper på nytt: språkets radikale mulighetsvilkår.

Her ser vi altså det som Aadland i "Før, nå og etterpå" i *Lyrikk og lyrikklesning* kaller for den dekonstruktive videreutviklingen av Heideggers *aletheia*-begrep: den *uksjulte skjulingen* (1998c: 67). Dette begrepet betegner denne paradoksale dobbeltheten som *ikke* er at noe trer frem på bakgrunn av noe annet skjules: det er "den ene og samme tingen, det ene og samme ordet, det ene og samme uttrykk, det ene og samme innhold, som er uskjult-skjuling" (Aadland 1998c: 68). Denne dobbeltheten i det å avdekke og det å innsette vil jeg i forlengelsen av dette forstå som en form for *poiesis*, en poetisk skapelse som innsetter noe nytt i verden som allerede er der, på paradoksalt vis. Ut fra dette kan vi tenke oss at det poetiske ikke er en spesiell form for språk, men kanskje heller en *forutsettende* form for språk, i sin dobbelthet som både ødelegger kommunikasjonsmulighetene og som samtidig grunnlegger helt nye muligheter, på én og samme tid. Det vil si at om man vil ha innsikt i

språkets væremåte, er det poesien i sin betydningsspredende og paradoksale gehalt man burde studere.

Kapittel 9: Lesningens performativitet

Det går altså ikke an å én gang for alle skille det litterære språket fra det ikke-litterære: det litterære, etiolerte, viser seg å være en avgjørende del av det performative språket, samtidig som det finnes en iboende performativitet i alt språk. Imidlertid er det en forskjell mellom det å si at språket er *litterært*, og at litteratur kan fungere *performativt*. Hva vil det si at fiksjon, litteratur, poesi kan være performativ? Jeg skal nå undersøke hvordan litteratur og poesi gir en mulighet for språkets egen performativitet til å tre frem. På denne måten kan leseren få nye erfaringer gjennom lesningen, gjennom det Derrida kaller kontrasignering.

9.1: Kontrasignering

I Derridas forståelse av litteratur ligger det at all skrift innehar en signatur, som ikke er forfatterens signatur på verket, men som har med verkets egenart å gjøre. Denne egenarten ved verket ber om å bli repetert, om å bli *kontrasignert*. Begrepet ”kontrasignatur” viser i hverdagslig forstand til en medunderskrift som er med på å igangsette det de som kontrasignerer undertegner på.² Før jeg går nærmere inn på kontrasigneringsteorien, undersøker jeg kort Derridas forståelse av signaturen. Derrida bruker signaturen som et bilde på språkets doble perspektiv: den er både singulær og generell på samme tid. Den generelle tilstedeværelsen som er spesiell for signaturen, betegner for Derrida en særegen form for performativitet: den binder det som er skrevet til en som skriver det, gjennom det Derrida kaller ”the absolute singularity of a signature-event and a signature-form: the pure reproducibility of a pure event” (1988: 20). Signaturen som performativ hendelse anskueliggjør Derridas performativitetsteori: det er selve det singulære ved enhver signatur som samtidig sikrer dens gjentakelse – dens rene hendelsesform som har sitt feste i dens iterabilitet. Signaturen er en performativ hendelse *fordi* den er en gjentakelse og kan gjentas igjen. Den viser hvordan Derrida tenker innenfor en umulig-mulighets-struktur som i praksis omfatter språkets evne og kraft til å være singulære og iterable på samme tid, og griper om merkets evne og kraft til å spre betydninger, og som dermed viser den litterære, ”etiolerete” gehalten til alt språk. For Derrida medfører denne spredningen av betydninger fra et alltid

² ”Kontrasignatur, i statsforfatningen (og folkeretten) en ministers medunderskrift på et dokument der statssjefen meddeler sin beslutning”. *Store Norske Leksikon*: <https://snl.no/kontrasignatur> [Lesedato: 09.05.17.].

allerede spaltet merke en nyskapende produktivitet som beforder muligheten for innsettelsen av noe nytt i verden.

I kapitlet "Re-Joyce, Say Yes" i boken *Deconstruction in a Nutshell* fra 1997 skriver John D. Caputo at: "As a structure of writing it invites or solicits repetition, a counter-signing", og med det mener han at skrift ber om og provoserer frem andre tekster: "responses, commentaries, interpretations, controversies, imitations, forgeries, plagiarisms, echoes [...]" osv. (1997: 189). Caputos og Derridas poeng er at en tekst ber om å bli lest, i alle mulige retninger, og at alle slike lesninger, feiltolkninger, etterligninger og lignende som Caputo ramser opp, er alle kontrasigneringer av teksten. Kapitlet tar utgangspunkt i Derridas forhold til James Joyces roman *Ulysses* og denne bokas gjentatte frase "yes, yes". For Derrida er dette "jaet" som repeteres, ikke bare et ja, men også alltid et svar på et opprinnelig "ja", et ja fra *den andre*, som går forut for den språklige kategorien som "ja-sieren" befinner seg i.

Caputo skriver: "'I' always means 'yes-I' or 'yes-I-say-to-the-other', even when I say 'no'. Yes, language is already happening, you and I, the I and the other, are happening" (1997: 194). Når man sier "ja", sier man det i kraft av at man allerede er en del av språket og hefter seg på en allerede eksisterende språklig kontekst. Dette opprinnelige jaet forutsettes av og går forut for all språkbruk, og det vil følgelig ikke være mulig å nå frem til det, selv gjennom metapspråklige konstruksjoner. Dette jaet er dermed også noe som befinner seg *før* skillet mellom det konstative og det performative, og før det bekreftende og avkreftende: selv når man sier "nei", svarer man "ja" til dette første jaet. "Ja" er altså *ikke* et selvbekjennende, selvhevdende ja, men et svarende ja til den andres ja, et ja som går forut for ontologi og egologi, skriver Caputo (1997: 195). Dette jaet vi sier som svar på et opprinnelig ja er to ting samtidig. Det er på den ene siden et svar, en respons til den og det som er *kommende*; på den andre siden er jaet en repetisjon av det opprinnelige jaet. Imidlertid må det repeterende jaet alltid være et helt nytt ja, og ikke bare en automatisk repetisjon. Et ekte ja kan ikke repeteres automatisk, men må påbegynnes på nytt igjen og igjen, hvor hvert nye ja etablerer en ny grunn. Repetisjonens ja må inneha det første jaet, og påkreves av dette første jaet (Caputo 1997: 196-197). Det er bare tiden som vil vise om jaet bare er en tom, meningsløs og repeterende lyd. Dette kaller Derrida for "grammofon-effekten", for det er ingenting som beskytter det neste jaet fra å bare være er en språklig etterligning – og denne muligheten for automatisering av repetisjonen mener Derrida er iboende i språket. Når man lytter til en grammofon kan det være vanskelig å skille virkelige stemmer som er tilstede fra platen som avspilles, og slik mener Derrida at det er med jaet som vi hele tiden må si. Vi vet ikke om det er en automatisk repetisjon eller et ekte, innsettende ja. Derfor må jaet gjentas som et løfte om

å holde ved like det opprinnelige jaet, å hele tiden gjenta, selv om man ikke vet om man ved dette jaet innsetter noe eller ikke (Caputo 1997: 188).

På denne måten kan en tekst gjøres til en *gave* – noe jeg vil gå nærmere inn på i lesningskapitlet 10.3 – en signatur som sier ”ja”, som leseren kan kontrasignere og svare ”ja” til. Og denne repetitive strukturen står ikke i veien for performativiteten, den *fordrer* den. Som vi har sett er iterabiliteten grunnlaget for at det performative kan skje. I kontrasignaturen finnes det noe helt nytt, et helt nytt ja som repeterer og skaper sin egen grunn idet det repeterer. Denne doble bevegelsen som repeterer og fornyer er en del av iterabilitetens matrise, og slik er det alltid med innsettelse av noe nytt, skriver Caputo: Enhver innsettelse er en form for pretensjon, en projisering av en hendelse inn i fremtiden som man ikke kan vite om faktisk skjer – bare tiden kan vise om det gjør det (1997: 199). Innsettelse av noe nytt er alltid løfter, og løfter avhenger av ”the promise to remember and the memory of the promise” (*ibid.*). Enhver kontrasignering er slik sett en ny innsettelse og dermed alltid et nytt løfte som man må minnes og som må loves på nytt: gjentas ved å gjenoppfinnes.

9.2: Oppgavens performativetsbegrep: Performativitet₁ gjennom performativitet₂

I dette siste kapitlet av performativetsdelen skal jeg sette den øvrige teorien i sammenheng med Hillis Miller sin inndeling mellom performativitet₁ og performativitet₂, slik han utlegger den i artikkelen ”Performativity₁/Performativity₂” i boka *Exploring Textual Action* fra 2010. Dette er en viktig distinksjon som kommer til å bli nyttig i den videre lesningen. Ikke all performativitet er innsettende, inaugurerende, slik jeg har diskutert ut fra kontrasigneringsteorien. Likevel fordrer kontrasignering denne ikke-inaugurerende formen for performativitet, og det er denne sammenhengen jeg formulerer i dette kapitlet.

Skillet Hillis Miller setter opp går mellom de tre tenkerne Judith Butler, Austin og Derrida. Problemet til Butler, slik Hillis Miller legger det frem, er at hun blander de to formene for performativitet, og jeg vil derfor ikke gå inn på hennes bruk av begrepet. Performativitet₁ er en performativ ut fra Austins og Derridas begreper om språkets iboende kraft til å innsette noe nytt i verden gjennom språkbruken. Performativitet₂ er på sin side en fremvisning av noe, som i et teaterstykke eller når man spiller musikk: en *performance*.

Derridas performativer er i samme slekt som Austins sine, men som vi har sett er de ikke begrenset av ”riktige” situasjoner, begrensede kontekster og bevisste intensjoner. De går forbi slike skiller og svarer på kravet som stilles fra den radikalt andre (Hillis Miller 2010: 36). Austins performativer innsetter noe nytt i verden etter de forventningene man har til dem, mens Derridas skaper en absolutt rift mellom nåtid og fortid, og muliggjør innsettelsen av en

fortidig fremtid, *future anterior*, en tid som skal komme, ”det kommende demokratiet”, som jeg diskuterer i oppgavens siste del. Denne riften som innsetter en tid utenfor tiden har med kontrasigningens ”ja” å gjøre: når vi svarer ”ja” og skaper en performativ kontrasigning, validerer vi en performativ ordre som kommer *utenfra* oss selv – vi svarer på et opprinnelig ja. Vi bringer inn noe fortidig i en egen tid som peker mot det fremtidige. Hillis Miller skriver: ”In this sense the iterability of *Derridean performatives are repetitions in différance*. They inaugurate differences in time, space, matter, culture, and subjectivities” (Hillis Miller 2010: 36). Derridas performativer, som altså er en form for performativitet₁, innsetter en forskjell i verden, i tid og rom, mellom mennesker og *i* mennesker. Selvet som uttaler talehandlingen skapes idet det uttaler talehandlingen, og konteksten forandres av talehandlingen som opptrer i den. En slik talehandling kan fungere performativt også uten nærværet av den som uttaler den, som i signaturen som et eksempel på skriftlig performativitet. Et løfte eller en tilståelse *er* performativ i like stor grad når vi skriver dem, og for den fiktive personen har det også følger innenfor fremstillingens fiktive rammer.

Gjennom Hillis Millers distinksjon mellom performativitet₁ og ₂, ser vi en forskjell mellom en skriftlig hendelse og den hendelsen skriften *kan skape*. I del II, ”Det apostrofiske”, da jeg etablerte begrepet om apostrofen som performativ strategi, benyttet jeg meg av Smith sitt begrep om den tredje som en mulig leser som kan gjenskape diktet. En slik tredje størrelse kommer også opp i performativitetsteorien. I *Speech Acts in Literature* skriver Hillis Miller om hvordan språket ikke kan være privat fordi det må kunne bevitnes av et vitne, og at ordet ”vitne” kommer fra *terstis*, som betyr ”den tredje”, og betegner den som nøytralt kan bevitne en utveksling mellom minst to parter (2001: 85). At språk avhenger av den tredje, betyr ikke at man alltid trenger et vitne tilstede for at en performativ skal fungere, men heller at språket i seg selv fordrer muligheten for en tredje som kan komme og kontrasignere. Derrida skriver om en slik tredje størrelse når han forklarer hvordan merket kan være uavhengig av både avsender og mottaker:

The possibility of repeating and thus of identifying the marks is implicit in every code, making it into a network [*une grille*] that is communicable, transmittable, decipherable, iterable for a third, and hence for every possible user in general. (Derrida 1988: 8).

Språket avhenger av muligheten for repetisjon og for fortolkning: det fordrer en tredje, ikke som en bestemt mottaker, men som en *mulighet*. Et merke som ikke kan gjentas er nødvendigvis *meningsløst*: Det er gjennom repetisjonsstrukturen, iterabiliteten, at språket har mulighet til å gi mening, og en skrift henvender seg dermed alltid til en tredje, til *muligheten*

for den tredje. Den tredje er altså en potensiell størrelse som ethvert språklig utsagn vender seg mot, fordi språket må det for å i det hele tatt *kunne være* språk; språk må ha denne gjenkjennbare formen som innskriver seg selv i et forståelig system. Og litteratur er en særlig form for en slik innskriving – der tilskrives den tredje direkte: Hvis språket ikke hadde hatt denne iboende henvendtheten, hadde man ikke kunnet skrive litteratur ”til alle og enhver”, slik en forfatter gjør. Da jeg introduserte apostrofen i kapittel 1, siterte jeg Culler på at apostrofen er en tropologisering av selve det kommunikative kretsløpet (Culler 1981: 149). Her ser vi dette tydelig: når den apostroferende stemmen vender seg mot et du som ikke kan svare, gjøres det med utgangspunkt i at en tredje størrelse kan bevitne det *som* språkbruk. I forlengelsen av dette kan vi si at apostrofen, i sin doble og paradoksale vending som *både* er mot noe utilgjengelig *og* til den tredje som en mulighet, viser oss ikke bare det poetiske språkets paradoksale skapende ødeleggelse, men også hvordan språket kan fungere som språk overhode.

Den tredje som de apostrofiske diktene vender seg mot *som* dikt, kan vi nå, ut fra performativitetsteorien forstå som en posisjon som alle lesere kan oppta idet de kontrasierer, for så å forlate igjen idet vi har lest. Som jeg viste gjennom fremleggingen av Smith sitt begrep om den tredje, er det nødvendig at man i lesningen innstiller seg på diktets egen tone og tar til seg dets stemme, for at diktet skal kunne videreføres og gjenskapes. Dette vil jeg sette i sammenheng med Hillis Millers begrep om performativitet₂, som er en form for fremførelse. Gjennom denne fremførelsen man gjør når man leser diktet ved å ta opp i seg dets stemme, sier man et ”ja” som både er en repetisjon og som innsetter diktet på nytt i en ny kontekst.

Denne bevegelsen fra én kontekst til en annen er den som iverksettes i en performativ kontrasiering. Ut fra den dekonstruktive språktenkningen jeg bygger denne oppgaven på, er språket ikke noe vi har kontroll over – det er noe vi må vende oss til for å kunne ”språke”. Aadland skriver i *And the Moon is High* at det er språket som sier ”jeg” og gir oss en rolle i språket (1998a: 121). Sagt med dette kapitlets terminologi, vender vi oss til språket og kontekstualiserer det ”jeget” det gir oss. Språkets performativitet, den iterative strukturen som lar merket både gjentas og fornyes på én og samme tid, er nemlig *utenfor-kontekstlig*: vi som språkbrukere vender oss mot språket og innlemmer det i kontekster idet vi tar det i bruk. Performativitet₁ er altså språkets utenfor-kontekstlige, radikalt innsettende evne og kraft, som vi som lesere kan aktivere gjennom en kontrasierende performativitet₂. Diktets hendelse gjenskapes gjennom en performativitet₂ og denne fremførende lesningen kan være en

kontrasignering som bryter med konteksten og rekontekstualiserer diktet gjennom språkets performativitet₁. Dette vil aktivere diktets potensiale som en radikalt innsettende hendelse.

Enhver tekst har altså en iboende signatur, som alltid er en splittelse som sender den ut mot uendelige gjentakelser og alle mulige kontrasigneringer. Det er dette bruddet som enhver tekst har, hvordan tekstens kontekst aldri kan satureres og tegnes opp én gang for alle, som muliggjør alle de forskjellige lesningene vi kan gjøre av dem. Men en kontrasignerende lesning vil bare være en lesning som kan aktivere språkets performativitet₁ og rekontekstualisere teksten: da innsetter vi en ny grunn som vi samtidig avdekker i teksten – vi sier et nytt ”ja” som samtidig er et svar på tekstens opprinnelige ”ja”. På denne måten finner vi en dobbel performativitet i lesningen; én som gjentar, og én som gjenskaper og innsetter noe nytt samtidig. Når det apostrofiske diktet iscenesetter en hendelse ved å vende seg mot et du som er utilgjengelig, og samtidig henvender seg til den mulige leseren som den tredje, forsøker det å iverksette språkets performative mulighet. Apostrofiske dikt spør indirekte leseren om det den forsøker fungerer: den vender seg til den tredje i påvente av et gjentakende og nyskapende ”ja”: en ny kontrasignering.

Kapittel 10: Lesninger: En henvendt skrift

I det følgende leser jeg tre av Ulvens apostrofiske dikt ut fra begrepet om ”en henvendt skrift”. Apostrofen henvender seg til et du som er utilgjengelig, *som om* det søker å kommunisere med dette utilgjengelige, men vi har sett at dette er en bevegelse som samtidig henvender seg til den tredje, i apostrofens paradoksale dobbelthet. Oppgaven åpnet med innsikten om at poetisk språk er noe annet enn kommunikasjon: det er en form for språk som både skaper og ødelegger på samme tid. Gjennom overraskende ordsammensetninger, slående troper og figurer samt brudd med semantiske forventninger, skaper det poetiske språket et vell av fortolkningsmuligheter. Det poetiske språket har ikke en instrumentell, kommunikativ nytte, men sin *egen* nytte fordi den gir oss mulighet til å reflektere og å skape nye forståelser, og som vi så i kapittel 9: til å kontrasignere og erfare noe nytt gjennom språket. Det performative perspektivet viser oss hvordan vi som språklige individer ikke kan bestemme én gang for alle hvorvidt vi avdekker eller innsetter noe innenfor den språklige verdenen, som i siste instans er den verdenen vi er prisgitt.

I kapittel 7, oppgavens første lesningskapittel, tok jeg utgangspunkt i den apostroferende stemmen som vender seg bort mot et du. Jeg leste tre dikt med tre ulike apostrofer, en fra hver av de tre apostrofekategoriene. Slik fikk jeg undersøkt hvordan poesi kan inneha en splittelse mellom det talende og det talte gjennom begrepene om det manifeste

og det lyriske jeg, hvordan det apostrofiske øyeblikket er en uendelig, diskursiv hendelse, og hvordan apostrofiske dikt reflekterer over seg selv og sin hemmelighet.

I dette kapitlet tar jeg utgangspunkt i det apostroferte duet, igjen med ett dikt fra hver av de tre kategoriene. Imidlertid har alle de tre diktene jeg leser her en form for refleksjon over seg selv som dikt, og viser slik tydelig hvordan apostrofiske dikt har en dobbel vending. Jeg vil forsøke å spore diktets bevegelse mot du-størrelsen, for å se hvordan denne både er diktets manifeste du, samtidig som du-tiltalen kan fortolkes som en henvendelse til den mulige leseren. Denne orienteringen diktet har mot seg selv som dikt, gjør diktene jeg leser i det følgende egnede til å reflektere over performativitetsteorien jeg har utforsket i kapittel 8 og 9. Diktene skaper ambivalente iscenesettelser som gjør at vi skjelner noe vi ikke helt kan få tak på; de fokaliserer frem utilgjengelige og vage du-posisjoner som en åpning mot den tredje.

Jeg begynner i underkapittel 10.1 med en lesning av et apostrofisk dikt som henvender seg til et du som er ”i bølge- / slagene”. Jeg utforsker hvordan dette diktet holder du-posisjonen åpen som en språklig størrelse, for å trekke inn leseren i en umulig, ikke-kontekstualisert erfaring. Deretter, i 10.2, leser jeg et dikt som tematiserer leserens fortolkningstrang og skriftens mulige betydninger i fraværet av forfatteren. Diktet egner seg derfor til å utforske mulighetene som ligger i dikt *som* skrift, og begrepet om apostrofisk skrift som en forståelse av skrift overhodet. Til slutt, i 10.3, ser jeg nærmere på Derridas begrep om gaven: en performativ handling som gis uten noen bak- eller ettertanke. Kan man forstå det apostrofiske diktet som en gave? Oppgaven tar utgangspunkt i diktet som en hendelse, men jeg har vist at for at hendelsen skal skje, må diktet aktiveres gjennom lesning. I dette underkapitlet diskuterer jeg diktets væren som *både* objekt og hendelse, som jeg knytter opp til diskusjonen om forholdet mellom det å innsette og det å avdekke.

10.1: Apostrofens du: ”Men du er i bølge- / slagene”

Løyrunene
i svaberget,

navnet.

Men du er i bølge-
slagene, som tålmodig
sletter ut
merkene etter innsiktens kaos,
og igjen gjør stein

til stein. (Ulven 2000: 85)

Diktet er fra samlingen *Etter oss, tegn* fra 1980. I monografien *Skjelett og hjerte* hevder Torunn Borge og Henning Hagerup at det er ved dette diktet at en stor dikter blir født i Ulven for alvor (1999: 30). De forstår diktet som Ulvens versjon av Johann Wolfgang von Goethes ”Über allen Gipfeln”, som viser hvordan Ulvens prosjekt beveger seg fra den surrealistiske inspirasjonen fra André Breton over til den modernistiske fra Goethe (*ibid.*). I *Steinens hvorfor er ditt hvorfor* gjør Finn Tveito en lesning av diktet, i artikkelen ”Steinens ytterste forvandling”. Han leser diktet som en dialog mellom et lyrisk subjekt og en generell poet-instans (”du”), og at denne poeten prøver å fange både roen i steinen og arbeidet i bølgeslagene for å gjøre steinen til stein som overlates til seg selv (Tveito 2003: 94). Tveito hevder at diktet skaper et eget subjekt mellom den poetiske handlingen og leseren, ved å bruke ord som ikke først og fremst navngir ting, men som heller situerer oss blant tingene på en måte som kan ”gjera oss til betre observatørar og ikkje minst betre lyttarar” (2003: 95). Her ser vi igjen dette spillet mellom og se og det å høre i poesien, mellom blikket og stemmen. Tveitos lesning knytter an til en poesiforståelse i forlengelsen av tenkere som Sjklovskij, som jeg viste til i kapittel 1. Sjklovskij skriver: ”Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst” (2003: 18). Slik kan vi si at Tveito leser diktet som en poetologisk øvelse, hvor diktet som subjektsposisjon skapes i henvendelsen til poet-størrelsen som er i bølgeslagene.

Min lesning er i forlengningen av en slik poesitenkning, men jeg vil imidlertid lese diktets henvendelse til duet i bølgeslagene som en apostrofe, noe Tveito ikke gjør. Han fremsetter det som en dialog mellom det lyriske subjektet og duet som en poet, men det er strengt tatt ingen dialog i diktet, bare en tiltale til et du, en kryptisk størrelse som er i bølgeslagene. Jeg fremsetter ut fra dette en lesning av diktet som en poetisk vending mot språket i sin ikke-menneskelige kontekst, der hvor språket bare er stein, råmateriale, og ikke et redskap vi bruker. Tveito skriver at diktet fremsetter en forskjell mellom språket i de første versene ”Løynrunene / i svaberget // navnet” og det bølgene representerer (2003: 93-94). Jeg vil heller lese denne forskjellen som en forskjell mellom på den ene siden det menneskelige forsøket på å innsette en mening i verden gjennom ”innsiktens kaos”, å gi tingene skjulte, meningsbærende navn, i form av ”løynruner” – og på den andre siden språket som en egen kraft, språket i sin ikke-menneskelige form, som diktet vender seg mot som den språklige størrelsen ”du”. Slik jeg leser det, forsøker diktet å skrive frem en erfaring av språket utenfor

menneskets instrumentelle bruk av det. Vi benytter oss av språket for å forholde oss til virkeligheten, men som Aadland skriver det i *Lyrikk og lyrikkesning*, språket er ikke uavhengig av virkeligheten, men det er *noe annet* enn virkeligheten (1998c: 54).

Diktet består av fire strofer, som tilsammen utgjør to setninger. Den første setningen er tre små verselinjer delt inn i to strofer, mens den andre setningen begynner med den tredje strofen, som består av fem ordrike verselinjer, før diktet ender med et siste vers alene i en strofe. Formen diktet har kan nærmest lese som en bølge i seg selv, som Tveito påpeker (2003: 93). Diktets formmessige bevegelse speiler motivet av bølgene som tålmodig utsletter løynrunene på svaberget, og ”igjen gjør stein // til stein”. Det lyriske jeget, diktets stemme, vender seg altså fra svaberget hvor de skjulte navnene er innskrevet, og mot duet som er i bølgene. *Løyn* betyr skjult, og slik jeg forstår disse innskrevne tegnene, viser deres skjulthet til hvordan vi mennesker gir navn til alt rundt oss i et forsøk på å vise til deres indre kjerne, deres kvaliteter; vi bruker språket til å kontekstualisere alt rundt oss gjennom ”innsiktens kaos”, men språkets referanse til virkeligheten er tilfeldig, og vi gir dermed navn som også skjuler virkeligheten for oss. Det er her jeg mener å finne en mulig lesning av diktet som en bevegelse fra menneskets kontekstualiserende bruk av språket, til språkets *ikke-kontekstualitet*, og dette har med duet som tiltales å gjøre.

”Du” er et pro-nomen, en ordklasse som står ’i stedet for navnet’: ”du” er en betegnelse vi bruker i en gitt samtalesituasjon i stedet for å tiltale personen med sitt navn. Duet som finnes i bølgene er med i bevegelsen som utsletter navnet på svaberget: du-størrelsen er altså noe som ”sletter ut” navnet menneskene har risset inn. Ordet ”du” *gjør* nettopp det: som pronomen er det er en stedfortreder for navnet, som både gjør samtaleformen nær og fortrolig, men som også gjør referansen usikker: hvem er det som er ”du” nå? Dette blir spesielt tydelig i skrift, som jeg tidligere har påpekt; ”du” er et ord i kategorien ”shifters” som er alles og dermed ingens: Alle kan være du, men ingen *er* du. Når ”du” er i bølgeslagene, kan dette forstås som språkets generaliserende bevegelse, for det tilhører ingen. Sagt med diktets egne ord er verden steinen som de meningsbærende, skjulte navnene skrives inn på, gjennom menneskenes kaotiske innsikter, men som utslettes av språkets meningsoppløsende bevegelse.

Diktet viser frem poesiens brytende og utslettende kraft, og fremviser slik hvordan språket er noe annet enn kun et kommunikasjonsmiddel. Det poetiske språket åpner opp for en annen overføring; diktet aksentuerer og aktiverer det poetiske språkets performative potensiale gjennom den apostrofiske henvendelsen til den språklige størrelsen ”du”, som sletter ut de menneskelige sporene vi hele tiden innskriver, ”navnet”. Diktet viser språkets

språklighet, dets mediumsposisjon, at det står *mellom* virkeligheten og menneskene som vil gi den mening. Diktet viser også meningens menneskelighet; at den kan utslettes, gjennom det ikke-menneskelige, ikke-meningsbærende mysteriet språket er og blir for oss mennesker. Jeg vil igjen benytte begrepet om diktets fokaliserings, hvorigjennom det poetiske språket kan la diktet fremstille noe som ikke kan fremstilles: duet som er i bølgeslagene kan ikke settes ord på, men det kan tiltales som et du som er i bølgeslagene, og dermed iscenesettes prosopopoetisk.

Diktet skaper i en slik lesning en prosopopoetisk fremstilling av språkets ikke-menneskelige kraft, gjennom bildet av bølgeslagene som ”tålmodig” gjør ”stein // til stein”. Denne tålmodigheten som bringer steinen tilbake til stein, viser en syklisk bevegelse som leseren gjensker idet den leser diktet. Som vi så med Smith tar leseren opp i seg jeg-posisjonen og tiltaler duet, og vi kan si med Derrida og Caputo at leseren forsøker å besvare det opprinnelige ”jaet” med et nytt opprinnelig ja. Leseren trekkes mot det diktet selv forsøker å skrive frem, en fremstilling av steinen *som* stein, av språket *som* språk. Leseren som gjenoppliver diktet aktiverer diktets bølgeslag, som utsletter leserens mulighet til å fortolke løynrunene med navnet ”etter innsiktens kaos” – som sender leseren inn mot steinen, mot språkets kontekstløshet, som vi bare kan nå i korte glimt idet vi kontrasierer det språklige merket og innsetter en ny forståelse av den.

Her vil jeg trekke en parallell til et dikt jeg viste til i kapittel 6.3, om kategorien refleksjonens du, hvor et hvitt rektangel ”ligner deg // ukommentert” (Ulven 2000: 96). I det diktet så vi også en du-størrelse som ikke er kontekstualisert; det fortelles at det hvite rektangelet som kom frem fra bak bildet var det som lignet på ”deg”, og diktet sier direkte at dette er en sammenligning som er ”ufortolket”, vi kan si u-kontekstualisert. Det språklige merket ”du” er som en hvit flate som alle kan ligne på, fordi den ikke har noen referanse til en bestemt kontekst. Setter vi dette i sammenheng med du-størrelsen som er i bølgeslagene i ”Løynrunene”, ser vi hvordan disse ikke-kontekstbundne språklige posisjonene forsøksvis holdes åpne i begge diktene. Dette er en lesning som viser hvordan diktet igangsetter en bevegelse mot leseren som mulighet. Diktets lyriske jeg fører ordene og gir leseren muligheten til å nærme seg denne åpne du-posisjonen i en forsøksvis frihet fra kontekstualisering. Med denne vendingen mot duet i bølgeslagene, vender diktet seg bort fra det fortolkende mennesket, men samtidig mot leseren som mulighet, og demonstrerer dermed apostrofens doble henvendelse – denne paradoksale dobbeltheten som springer ut av det poetiske språkets skapende brytningskraft. Diktets ”du” blir slik et dobbelt ”du”; ”du” er både

den språklige størrelsen ”du”, og samtidig duet som skal komme og lese diktet, og erfare den åpne du-posisjonen diktet skaper en mulighet for.

10.2: Apostrofisk skrift: ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er”

I undersøkelsen av Derridas performativitetsbegrep i kapittel 8.3, trakk jeg frem hvordan Derrida vender om på og forskyver forholdet mellom tale og skrift. Ut fra Derridas performativitetsteori om språklige merkers iterabilitet, er det *skriften*, og ikke talen, som kjennetegner språket, ved sin løsrivelse fra sin opprinnelse og dermed mangfoldet av lesningsmuligheter som spres utover mot potensielle kontekster. Diktet jeg nå skal lese, viser skriftens mulighetsskapende løsrivelse fra sin opprinnelse.

(Papirspor)

Den blanke side 35, bare betrykt med romertall II, har noen brukt til underlag for et papirark med en beskjed eller et flyktig brev. Furene etter kulepennen kan et sted tydes som *SOS Lene* eller *So long*, streken under ender i en tegning av en slags hånd, hanske eller labb. Selv hvis man belyser siden skrått, for å få maksimal kontrast (som innover en grusvei like før solen forsvinner), er resten for svekket til å synes, og likeså umulig å kalkere selv på tynt papir.
Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er.
(Ulven 2000: 396)

Diktet er fra den utgitte samlingen *Museets teater*. Det har en apostrofisk henvendelse på slutten, til et du som jeget ikke vet hvem er; et menneskelig du som er utenfor diktets rekkevidde. Apostrofen er derfor til en form for relasjonens du. Diktet er på tolv linjer med relativt lik lengde, med en prosaisk skrivestil. Tittelen er i parenteser, og forteller umiddelbart hva diktet handler om: papirspor. Vi får i løpet av diktet vite at det er uvisst hvem sporene er etter, for sporene er skrevet inn i et annet papir som er tatt bort, og det vi ser er den *hvite* skriften, skriften som er igjen under det skrevne; *underskriften*. Diktets manifeste jeg sitter igjen med et gjenskinn av en skrift, et palimpsest-aktig vitne om noen som har vært der og skrevet noe, og jeget kan ikke entydig tolke det som står der. Diktet ender med den direkte henvendelsen til dette duet hvis papirspor både det manifeste jeget og vi sitter igjen med: ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er”.

Diktet får et noe humoristisk preg gjennom jegets spekulasjoner om hva papirsporet er spor etter. Jeget billedliggjør den umulige fortolkningen av det som har etterlatt avtrykk på papiret gjennom en simile over linjene nummer åtte og ni, hvor den skrå belysningen av arket ”for å få maksimal kontrast” blir sammenlignet med en grusvei som belyses av solens siste stråler. Dette gir diktet, som tar utgangspunkt i papirets flate, med ett en dybde innover, på innsiden av parenteser. Før apostrofen til den som har etterlatt seg papirsporet, blir vi fortalt at selv forsøket på å ”kalkere” sporet over på tynt papir ikke fungerer, som vi kan se for oss går ut på at jeget legger et tynt papir over og fargelegger området over sporene. Sporene forblir altså mangetydige, med de mulige fortolkningene ”*SOS Lene*” og ”*So long*”, som ender i tegningen av en ”slags hånd, hanske eller labb”. Vi fristes til å lese sporene vi ikke kan lese som en slags ”håndsutsrekning” i disse bildene, som samtidig vitner om et fravær, om noen som drar og som forsvinner.

Leser vi jegets forsøksvise fortolkninger på denne måten, ser vi flere lag i diktet med tematisering av forholdet mellom skriving og lesning. Diktet knytter en uviss forfatter til papirsporet, samtidig som det knytter en uviss leser, det manifeste jeget, til lesningen av dette papirsporet. Vi som lesere av diktet kan både spørre oss hvem som har etterlatt seg den hvite skriften, og hvem det er som har funnet den. Og siden denne som har funnet papirsporet skriver ”jeg”, kan vi tenke oss at dette jeget har skrevet diktet vi nå leser, og som vi igjen forsøker å fortolke. Og, som enda et lag, har vi denne oppgavens skrift, som forsøker å fortolke dette diktet som heter ”(Papirspor)”. På denne måten kan vi si at diktet viser hvordan fortolkning forholder seg til tekst som en slags avskrivning, en ”kalkering”, hvor man håper at et avtrykk som gir en eller annen mening vil etterlates. Imidlertid får ikke diktets manifeste jeg kalkert frem noen bestemt mening fra merkene, og vi er dermed prisgitt jegets gjetninger for våre egne gjetninger om diktet. Ulvens dikt gir på denne måten ingen konkret, overførbar mening fra en tekstoverflate til en annen, men åpner samtidig et rom innover i diktet med similen i parenteser, som et poetisk forsvinningspunkt innenfor den prosaiske jakten etter en opprinnelig mening.

Diktet problematiserer skriftens evne til å formidle, og spiller på forholdet mellom nærvær og fravær. Som vi så i diskusjonen med Derrida er signaturen en spesiell form for performativ handling, for den binder forfatteren til papiret, og papiret til den handlingen som signaturen utfører. Skriften på papiret er der, som en signatur, et vitne, om den som har skrevet, samtidig som den *ikke* er der: papirsporet er bare hvite fordypninger i papiret som vitner om at det har vært et annet papir der med den faktiske skriften, som nå er borte. Ut fra dette kan vi si at når diktet spiller på nærheten til papirsporet og avstanden fra

meningsinnholdet og forfatteren av det, fokaliserer det frem en poetisk erfaring av den fullstendige fortolkningens umulighet – det eneste bildet diktet klart tegner opp for oss, er det av similen mellom det hvite arket som løftes mot lampen og av solglimtet nedover grusveien. Diktet plasserer slik et glimt av det ukommuniserbare, en prosopopoetisk fremstilling av umuligheten av å fortolke, på innsiden av sitt eget umulige fortolkningsforsøk.

Diktet tematiserer slik sett sin egen motsetning av fortolkning: diktet overfører papirsporets utolkbare merker over på seg selv, som vi så forsøker å overføre i vår fortolkning. Vi skaper med andre ord et merke-ekko av u-fortolkning når vi leser diktet; vi forsøker å ekkolokalisere oss tilbake til det opprinnelige merket, men opprinnelsen er ugjenkallelig tapt. Dette er interessant i sammenheng med et poeng Hillis Miller gjør i *Speech Acts in Literature*, ut fra en liten setning ”Signature Event Context”, hvor Derrida sammenligner skriften med et barn som skilles fra sitt opphav ved fødselen og deretter driver rundt alene i verden, en henvisning til Platons kritiske fremstilling av skriften i *Faedrus* (1988: 8). I Platons verk oppvurderes talen fordi den er ett med sitt opphav, mens skriften på sin side alltid bryter med dette opphavet og flyter dermed alene omkring og gjentar seg selv igjen og igjen: ”Writing is a ”drifter”, a homeless vagrant” ut fra en slik språkforståelse, skriver Hillis Miller (2001: 106). For Platon (og Sokrates) er dette et problem for kommunikasjon og i forlengelsen av dette for demokratiet, men for Derrida er skriftens hjemløshet dens styrke, og et politisk og etisk mulighetsvilkår. Derfor er det viktig for ham å oppvurdere skriften, i kraft av dens fremvisning av menneskelige mulighetsvilkår, som han mener er avgjørende for det *kommende* demokratiet. I denne sammenhengen, med demokratiet som for Derrida er en potensialitet som vi hele tiden må strekke oss mot, vil jeg trekke inn den tredje som apostrofiske dikt henvender seg til. Denne fremtidige størrelsen som kan kontrasignere diktet, lese det og rekontekstualisere det gjennom en ny lesning, kan også forstås som det det manifeste jeget henvender seg til: ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er”. Diktet sier nettopp ”hvem du er”, og dette kan leses som et spørsmål til ”du” som er her ”nå” og leser, ”du” som i det lesende øyeblikket gjenoppliver diktet og muliggjør diktet som hendelse. Lest slik viser diktet til seg selv *som* dikt og sin egen potensielle performativitet, lik det forrige diktet jeg leste. Men der hvor det forrige diktet tematiserte språket utenfor menneskelige kontekster, språkets ikke-menneskelighet, viser dette diktet oss skriftens hjemløshet, som samtidig er dets nærmest ustoppelige betydningsmulighet.

I forlengelsen av begrepet om skriftens hjemløshet, kan vi tenke oss en forståelse av skriften i seg selv som apostrofisk – den springer ut av en avstand og er prisgitt sin egen gjentakelse. Enhver skrift er en nedtegnelse på bakgrunn av at den kan gjentas og at den er

løsrevet fra sin opprinnelige kontekst og avsender. Slik sett har skriften en apostrofisk vending, den vender seg bort fra de som måtte være der og ned på papiret, mot en tredje som kan lese. Utforskningen av apostrofen gir slik en forklaring på skriftens hjemløshet, som er dens iterative mulighet. Som jeg fremla i kapittel 8 om Derridas dekonstruktive språk teori, finnes det ikke merker som ikke kan gjentas, siteres eller gjenbrukes; alle opprinnelser for språklige forekomster forsvinner på veien. Språk er noe som går *gjennom* oss, og som etter vi har benyttet oss av det, kan repeteres i alle mulige kontekster, vinkles til å bety annet og mer enn det vi mener med det, og plasseres helt ute i forståelsens grenseland, som det vi med Ulvens egen terminologi kan kalle en poetisk ekstremisme. Diktet viser at poesi ikke er en kommunisering av noe meningsbærende, sjelelig innhold, men en språklig hendelse hvor det skjer en annen form for overføring, *i* og *med* lesningen.

10.3: Apostrofen som gave: ”Jeg gir deg / dette”

Denne oppgaven tar utgangspunkt i en forståelse av diktet som *både* objekt og som hendelse: Diktet *finnes* som skrift i virkeligheten, men diktet som hendelse *skapes* underveis i lesningen. Dette er det krysningspunktet i performativitetsteorien jeg viste i kapittel 8.4, gjennom Hillis Millers undersøkelse av Heideggers begreper om *einrichten* og *zulassen*: det å *innsette* og det å *avdekke* kan ikke én gang for alle skilles fra hverandre når vi undersøker hvordan språkets performativitet fungerer (1995: 250). Det performative er ikke uavhengig av mennesket, men det skapes heller ikke av mennesket alene. Vi så at Hillis Miller hevder Heideggers overføring av agens til språket alene kan få, og har fått, farlige konsekvenser. Samtidig viste jeg gjennom undersøkelsen av språklige merkers nærmest ustoppelige spredning av betydningsmuligheter at menneskets intensjon ikke nødvendigvis kan styre språket. Vi kan formulere det slik: at mennesket trengs for at språket skal kunne handle, men at mennesket likevel ikke rår over språkets handlinger. Mennesket *iverksetter* språkets performative potensiale. Dette viste jeg på bakgrunn av Hillis Millers begreper om performativitet₁ og ₂, hvor jeg trakk en linje til Smiths forståelse av hvordan diktet må aktiviseres gjennom innlevelsen i lesningen av diktet, at vi må la diktets stemme bli *vår* stemme. Denne innlevelsen knyttet jeg opp til Hillis Millers begrep om performativitet₂, som er en form for opptreden. Gjennom denne innlevelsen i *lesningen*, performativitet₂, kan diktets potensiale for den radikalt innsettende performativitet₁ iverksettes. En lesning som iverksetter en performativitet₁ vil være *kontrasignerende*, hvorpå diktet rekontekstualiseres i en helt ny lesningshendelse.

At en nedskrevet tekst selv kan vende seg mot denne kontrasigneringsmuligheten, slik jeg hevder at Ulvens apostrofiske dikt gjør, nevnte jeg i kapittel 9.1, hvor jeg gjennomgikk Caputos fremlegging av Derridas kontrasigneringsbegrep i *Deconstruction in a Nutshell*. Der forklarer Caputo hva Derrida mener når han sier at en tekst burde gjøre seg selv til en gave. En ekte gave gis uten gjeld, uten forventning om gjengjeldelse; en gave (*don*) er alltid “an abandoned (aban-donné) event, an event of aban-donation. The gift inscribes another signature, one that joyfully gives itself up for lost, that surrenders its “proper name”, that drops its defenses and its desire for reappropriation” (Caputo 1997: 193). En gave er en oppgaven, en given videre uten en nødvendig mottaker, en forsaking som overlater det som gis helt og holdent til den eller det som en eller annen gang, i fremtiden, tar den imot.

Caputo skriver om tekstens mulighet som gave at: “A text is supposed to be an event that provokes other events, an occasion for other occasions” (1997: 193). En litterær eller poetisk tekst burde skape en åpning mot noe fremtidig, noe kommende, som vi ennå ikke vet hva er, noe som er utenfor vår rekkevidde, og for at dette skal skje må den poetiske hendelsen være et brudd med det tidligere, det må markere en brytning. Kontrasigeringen er en form for skapelse som er et brudd; lesningen bryter diktet ut av konteksten det først befant seg i, og gjennom språkets performativitet rekontekstualiseres diktet. Og denne nye konteksten er nettopp en kontekst som både avdekkes og innsettes: Den oppstår idet vi finner den. Den trer frem i hendelsen som lesningen av diktet skaper; sagt med Derridas ”ja”-terminologi, skaper kontrasigeringen noe helt nytt, et helt nytt ”ja” som samtidig er en repetisjon av jaet, som insetter sin egen grunn idet det repeterer. I diktet som hendelse avdekker vi noe som vi samtidig er med på å innsette, for hendelsen byr oss performativt en gave som både fordrer og utfordrer vår eksistens i virkeligheten idet den åpner kontekstløse erfaringer for oss gjennom lesningens kontrasigering.

Diktet er en gave vi kan ta imot og gjøre om til en ny gave. Enhver lesning, enhver kontrasigering, burde gjøre seg selv til en gave, og gi seg selv til det fremtidige, gi seg selv opp til det kommende; en given som kan generere nye gaver. En slik gave ville være å si ”ja”, og det krever øvelse, gjentakelse, en repetisjon som også alltid er en ny start, et første ”ja”, skriver Caputo (1997: 196). Hendelsen er et øyeblikk; den blir ikke værende. I det følgende diktet jeg skal lese tematiseres vekslingen mellom det som skjuler seg og det som kommer til syne, og jeg skal lese diktet for å undersøke hvordan apostrofen som potensiell performativ hendelse gjør seg selv til en gave. Dette diktet, ”Jeg gir deg”, siterte jeg de første to strofene av i begynnelsen av oppgaven, og her er det i sin helhet:

Jeg gir deg
dette

fordi du ikke
er her

Jeg ser kroppsvarmen i hendene dine
lyse
svakt
mellom svartor

Det er et syn
Jeg følger etter
uten å røre
et øye

Du går dit
vi skal.
(Ulven 2000: 306-307)

Diktet er et av Ulvens etterlatte dikt. Jeg siterte begynnelsen av diktet da jeg først presenterte apostrofen som figur fordi linjene eksemplifiserer den så godt: Det manifesterer jeget gir ”deg / dette”, ”fordi du ikke / er her”. Det er en paradoksal handling, men en handling diktet utfører likevel, som dikt. Når jeget sier at det kan ”gi deg dette”, selv om ”du ikke er her”, kan vi forstå det som en henvendelse til den tredje. Diktet gir seg selv til en som ikke er der, men som kan være der og motta det likevel, gjennom lesningen. Diktet gir *fordi* du ikke er her; fraværet og avstanden er en betingelse for selve den givende handlingen. Leser vi diktet slik, bekjenner det seg selv som apostrofisk skrift som henvendes til en den ikke kan nå, bare se som et ”syn” det kan følge etter, uten å bevege øynene. Jeg kategoriserer derfor apostrofen som en tiltale til et refleksjonens du – apostrofen skaper en refleksjon over seg selv som dikt, og prosjekterer den mulige leseren frem som et jeg som kan ta opp i seg diktet og føre det videre, ”dit vi skal”.

Jeget forteller at det ”ser kroppsvarmen i hendene dine / lyse / svakt / mellom svartor”, som er et bilde som spiller på forholdet mellom lys og mørke, som både viser og skjuler. Disse ”hendene dine” som svakt lyser mellom trestammene er det eneste bildet som tegnes av jeget, som gir oss noe å se, og nettopp dét er hva jeget forteller at det er: ”Det er et syn / jeg følger etter / uten å røre / et øye”. Dette kan leses på flere måter: ”syn” kan tolkes som en visjon, en forestilling man får, noe man ser for seg. Men det kan også leses som det å holde blikket fast på et punkt for å kunne la noe i utkanten, noe man egentlig ikke kan se, tre frem, for å fokusere frem det man ellers ikke kunne fått øye på. Dette har vi sett at kan være en del av den performative strategien apostroferingen fungerer som, hvor den apostrofiske

henvendelsen fører leseren mot det umulige, men som vi, med Ulvens ord fra Obstfelderpristakketalen, ”likevel ikke får se” (2013: 680).

Den avsluttende strofen ”Du går dit / vi skal” kan leses allegorisk, som en bevegelse hinsides, siden jeget forteller at bevegelsen til duet ikke følges med det sanselige blikket; at duet beveger seg over til ”den andre siden” og inn i døden, dit vi alle skal en gang. Men en lesning som betegner det ”hinsidige” og ”den andre siden”, kan også forstås i tråd med tolkningen jeg gjorde av de første strofene. Om diktet gis til deg, leseren, som aldri er ”her” hvor diktets jeg er, er det leserens hender lyser mellom trærne; et bilde det manifesterer jeget ser for seg med sitt ”indre øye”. Slik lest er det nærmest som om leseren innskriveres mellom de sorte trestammene, mellom linjene, kan vi si – og ”går dit / vi skal”, mot slutten av diktet, mot den endelige vendingen, det siste verset. Vi skal ”dit”: alle lesere skal til slutten av diktet.

Diktet vender seg mot noe som ikke er der, og gir seg selv til det som det ikke kan gis til. Diktet fremtrer som paradoksalt fordi det sier at det kan gi noe til en som ikke er der – men med dette gjør diktet seg til en gave, en oppgaven til noe, noe utilgjengelig og fremtidig. Diktet griper utover seg selv som dikt, til en det ikke kan nå, men som det kan skimte i et ”syn” idet ”du” beveger ”deg” mellom trærne, gjennom verselinjene. Diktet skaper et øyeblikk av tilstedeværelse, av menneskelig lys i diktet, som fører det urørlige blikket mot sted vi skal til, som gjennom nye lesninger hele tiden vil være et *kommende* sted, et mulighetens sted: ut fra merkets iterabilitet er diktet en stadig åpenhet mot det kommende.

*

Jeg har nå lest tre dikt som opptas motivisk av sin egen væren *som* dikt; skrift som henvender seg til en mulig leser, den tredje. Lesningene har vist hvordan det poetiske språket åpner for språkets egen performativitet, og hvordan Ulvens apostrofiske dikt, i sin doble, paradoksale og umulige henvendelse, aksentuerer og muliggjør en aktivering av denne performativiteten. Slik jeg leser diktene, tiltaler de du-posisjoner som er utenfor rekkevidde, som peker utover sin begrensning som skrift mot den fremtidige lesningen som mulighet. Diktene gjør seg selv til gaver i slike lesninger; de gir seg til lesningen i sin henvendelse, samtidig som de fremdeles holder noe skjult for oss. Diktene viser til noe de selv ikke avslører – vi kan si med Derridas begrep at de holder på sin hemmelighet. I det følgende skal jeg forsøke å nærme meg denne umulige-muligheten som poesien lar oss erfare.

VI. DET UMULIGE

Hittil i oppgaven har jeg undersøkt hvordan den apostrofiske strategien fremtrer som en paradoksal og dobbelt bevegelse hvor diktet henvender seg til et umulig, diskursivt du, samtidig som det *som* dikt, som nedskrevet skrift, vender seg til den tredje. Dette muliggjør språkets egen performativitet, hvor diktet som hendelse har mulighet til å skapes og å gjenskapes i leserens kontrasigning.

Her stiller jeg spørsmålet: Hva er det umulige som den apostrofisk-performative hendelsen lar oss erfare? I denne oppgavens siste del ønsker jeg å samle erfaringene jeg har gjort, ved å hente opp igjen diktene jeg har lest og undersøke hvordan ”det umulige” figurerer i dem. I det første lesningskapitlet undersøkte jeg det poetiske jeget som apostroferer, i det andre duet og hvordan det tillaes. Her vil jeg forsøke å innsirkle det som vises frem, fanges eller festes, på tross av dets umulighet – det apostrofen skaper en erfaringsåpning mot idet den både vender seg bort fra oss og til oss på samme tid.

I *Topographies* skriver J. Hillis Miller om det atopiske. Jeg vil støtte meg til Hillis Millers utlegning av dette begrepet i forsøket på å innsirkle hva det umulige ”er” i Ulvens dikt. Det utopiske i Ulvens forfatterskap har blitt utførlig utesket i den øvrige resepsjonen, særlig i de to avhandlingene til Janike Kampevold Larsen og Anemari Neple. Jeg vil i kapittel 11 utlegge hvordan de to forstår det utopiske hos Ulven litt forskjellig, før jeg fremsetter det jeg forstår som forholdet mellom det atopiske og det utopiske. Gjennom å hente opp det første diktet fra hvert lesningskapittel, fremlegger jeg en lesning av det utopiske anslaget som en måte for diktene å åpne opp for en erfaring av det atopiske på, før jeg trekker inn det neste diktet fra hvert lesningskapittel for å undersøke det atopiske opp mot den apostrofiske strategien.

I det avsluttende kapittel 12 trekker jeg en linje tilbake til oppgavens første del og det poetiske paradokset jeg fremla der. Jeg viste i kapittel 5 til Barbara Johnsons forståelse av apostrofen som et ønske om å innskrive en logikk som er umulig, men nødvendig (1986: 37). Jeg vil her undersøke hvordan apostrofens paradoksale performativitet kan sies å være nødvendig, i en diskusjon av Derridas begrep om det kommende demokratiet. I forlengelsen av dette henter jeg inn det siste diktet fra hvert av lesningskapitlene og setter dem opp mot hverandre i en avsluttende diskusjon om den uendelige erfaringen det er å lese poesi.

Kapittel 11: Det atopiske

I dette kapitlet undersøker jeg hvorvidt Ulvens apostrofiske dikt kan forstås som forsøk på å gi en erfaring av det *atopiske*. Dette fremkommer i den tidligere siterte takketalen for

Obstfelder-prisen, som jeg leser som en poetikk i denne oppgaven, der Ulven kaller det som kan gi oss en erfaring av det umulige for en ”poetisk ekstremisme” (Ulven 2013: 679).

I første underkapittel, 11.1, undersøker jeg Hillis Millers definisjon av begrepet om det atopiske, og setter den i sammenheng med den dekonstruktive performativitetsteorien fra forrige oppgavedel, samt med Ulvens egen kunsttenkning. I underkapittel 11.2 ser jeg på Ulven-forskningens behandling av det utopiske anslaget i forfatterskapet, og setter begrepet om det utopiske opp mot begrepet om det atopiske gjennom å hente opp diktene ”Jeg slukker deg” og ”Løyrunene”, før jeg i 11.3 knytter det atopiske opp til mitt begrep om den apostrofiske strategien, ut fra diktene ”(Sommerlandskap)” og ”(Papirspor)”.

11.1: ”Det vi ikke vet i det vi vet”

”Hvor er det vi ikke vet i det vi vet?” spør Ulven i diktsamlingen *Det tålmodige* (2000: 149).

Dette spørsmålet er eksemplarisk for hvordan Ulven forsøksvis nærmer seg en erfaring av det man ikke kan erfare, som jeg i det følgende vil undersøke ut fra begrepet om det *atopiske*.

Hillis Miller skriver i innledningen til *Topographies* hvordan han ved hver topografiske utforskning gjennom boken møter på det atopiske: ”Sooner or later, in a different way in each case, the effort of mapping is interrupted by an encounter with the unmappable” (Hillis Miller 1995: 7). Både i det topografiske, stedet, og i det toponymiske, stedsnavnet, finnes det et sted som både er overalt og ingensteds. Dette er et sted som ikke ”finner sted”, som ikke finnes som fenomenal hendelse i et identifiserbart område. Det atopiske er derfor ikke tilgjengelig, og vi kan følgelig ikke ha kunnskap om det. Det atopiske er en paradoksal hendelse som ikke finner sted *og* som finner sted samtidig, som vi ikke kan nå med våre kognitive evner fordi det er en enestående performativ hendelse utenfor kognisjonens kategorier og kontekster.

Samtidig er det atopiske også, fordi det er hevet over våre organiserende prinsipper, et navn for den før-opprinnelige forutsetningen for det grunnleggende: det atopiske går forut for enhver kartleggende bevegelse og er dets mulighetsgrunnlag, samtidig som det forstyrrer den forsøkte kartleggingen (*ibid.*).

Hillis Miller fremsetter altså det atopiske som et begrep som griper om det som vi ikke kan få tak på i vårt forhold til virkeligheten. Det atopiske finnes i vår individuelle psyke, i vår omgang med språk, i våre ønsker og våre begjær – det hjemsøker samfunnet og historien som et forstyrrende element, som en strømning vi ikke kan identifisere eller forstå (Hillis Miller 1995: 8). Dette har også med litteratur å gjøre, fordi litteraturen alltid inneholder noe kryptisk, noe skjult, som samtidig spiller seg ut mot det åpne: det atopiske invaderer det topografiske, det atopiske krypeterer det kartlagte. Det litteraturen kan gjøre er å beskrive og skape

fortellinger, narrativer som *personifiserer* det kryptiske, atopiske. Dette vil alltid være prosopopeiaer, besjelinger eller ansiktsgivinger, og slike figurer *ser ut til* å kunne formidle kunnskap. Imidlertid er de kraftfulle talehandlinger, skriver Hillis Miller: "They have to do with doing rather than knowing" (*ibid.*). Vi kan altså ikke erverve kunnskap om det atopiske fra litteraturens etterligninger og maskegivinger, prosopopeiaer, men vi kan erfare disse som kraftfulle skapende *hendelser*.

Her hører vi tydelig et ekko fra Derrida og hans dekonstruktive tankegang. Som jeg påpekte i oppgavens første del har Derrida kalt dekonstruksjon for en erfaring av det umulige. I lys av Hillis Millers utlegning av begrepet om det atopiske kan vi si at dekonstruksjon viser til denne umulige, atopiske sfæren. Dekonstruksjon finnes, den *er* der, men den er utenfor kontekstualisering; dekonstruksjon er en form for utenfor-kontekstlig fenomen som vi kan ane nærværet av og forsøke å forstå ved å se hva det *gjør*, hvordan det hender: *det dekonstruerer seg*, som Derrida så kjent har formulert det (2005: 9). Her vil jeg trekke en linje tilbake til det Derrida sier om Austins ekskludering av etiolert språk, hvor han bruker topografiske termer for å vise hvordan det Austin prøver å sette opp som en innside og en utside, snarere viser seg å være et sammenhengende felt som er avhengig av det Austin prøvde å skyve ut til en utside.

I would therefore pose the following question: is this general possibility necessarily one of a failure or trap into which language may *fall* or lose itself as in an abyss situated outside of or in front of itself? What is the status of this *parasitism*? In other words, does the quality or risk admitted by Austin *surround* language like a kind of *ditch* or external place of perdition which speech [*la locution*] could never hope to leave, but which it can escape by remaining "at home", by and in itself, in the shelter of its essence or *telos*? Or, on the contrary, is this risk rather its internal and positive condition of possibility? Is that outside its inside, the very force and law of its emergence? In this last case, what would be meant by an "ordinary" language defined by the exclusion of the very law of language? (Derrida 1988: 17; Derridas kurs.).

Dette er et langt sitat, men jeg ønsker å ha det med fordi det viser hvordan Derrida bruker et topografisk språk, som i *abyss*, *ditch*, "at home": alle beskrivelsene av hvordan språket kan falle eller miste seg selv til et hull eller noe utenfor dets hjem i dets essensielle målrettethet som kommunikasjonsmiddel. Derridas spørsmål om hvorvidt dette virkelig er forholdet mellom det formålsrettede språket og det parasittiske, etiolerte litterære språket, munner ut i et spørsmål om hvorvidt denne risikable utsiden som Austin viser til, egentlig er det indre og avgjørende vilkåret for at noe språk kan være performativt i det hele tatt. Det er her Derrida mener å finne en strukturell parasittisme, som er språkets generelle iterabilitet. Som en følge av denne vil det ikke kunne finnes "rene" språkhandlinger, fordi det som skulle være rent er umulig å skille fra det urene.

Dette klinger med i Hillis Millers beskrivelse av det atopiske, som forstyrrer og blander seg inn i topografien som vi prøver å tegne opp. Det atopiske problematiserer skillet mellom innside og utside, ved å være på både innsiden og utsiden, ved å skjje og ikke skjje samtidig. Slik Derrida hevder om det litterære, etiolerte språkets nødvendighet for og uadskillelighet fra ”vanlig” språk, hevder Hillis Miller at det atopiske er en del av enhver topografi, og at det, på samme måte som med iterativiteten, er en før-opprinnelig forutsetning for det topografiske. Det iterative er det som hele tiden gjentas og fornyes, forandres; og språket betegnes av merkenes forskjellsskapende spredning. Den atopiske hendelsen, som skjer og ikke skjer, kan vi bare erfare gjennom tropologiske fremstillinger, språklige figurer som vi modellerer etter den, uten dermed å ha klart å *faktisk* fange den inn. Det atopiske er del av denne iterative bevegelsen, som får det som gjentas til å forandre seg til noe nytt. Det er ikke en bevegelse vi kan gå bak eller kartlegge, men vi kan erfare bevegelsens produksjon av etterligninger, modelleringer, figurer. På denne måten kan poesien være et sted for å erfare det umulige, å forestille oss det vi ikke *kan* vite i det vi vet.

11.2: Ulvens atopiske utopier: Å forestille seg det som ikke kan forestilles

Det utopiske og det atopiske er ikke-steder på forskjellige måter. Mens det atopiske er et stedløst sted som ikke kan kontekstualiseres, fordi forestillingene våre om det alltid vil glippe, er utopien et foreløpig forestillbart sted, og til forskjell fra atopien *kan* det utopiske kontekstualiseres, og i noen tilfeller til og med gjøres oppnåelig, som i religiøse forestillinger om paradiset. Imidlertid er Ulvens utopiske anslag ikke paradisiske i en religiøs eller mystisk forstand, og figurerer heller umulige steder eller tilstander. Det atopiske er en del av det språklige merkets iterabilitet, det er *mellom* ordene og det de kan benevne, og det atopiske kan produsere både utopiske steder og atopiske fornemmelser. Jeg vil i det følgende vise at Ulvens utopier genereres av det atopiske: det atopiske figureres som utopiske overskridelser og tilstander vi kan erfare i poesien.

En slik forståelse av Ulvens diktning som en draging mot det atopiske, mener jeg å finne belegg for i den tidlige Ulven-forskningen. Der Wulfsberg i sin artikkel identifiserer den ene aksene hos Ulven som en bevegelse mot det ikke-menneskelige, det ”ubestemmelige utenfor” (1996: 8), hevder Røed i sin hovedoppgave om *Søppelsolen*, at samlingen dreier seg rundt en ”annethet”, og forstår dette i sammenheng med samlingens mange tiltaler til ulike, ubestemmelige ”du” (2000: 4). Oterholm på sin side benytter seg av samme sitat som jeg har gjort i kapittel 11.1: ”Hvor er det vi ikke vet i det vi vet?”, og skriver at Ulvens dikt vitner om noe som ikke kan fremstilles, ”et x i det vi allerede kjenner”, men like fullt et x som ikke kan

begrepsfestes (1998: 7). Selv om ingen av disse benytter seg av begrepet om det atopiske, synes deres refleksjoner om Ulvens draging mot noe ”utenfor” og en ”annethet” å resonnerer med begrepet slik jeg har bruker det i forlengelsen av Hillis Miller. Jeg mener altså at disse peker på hvordan den forsøksvise tilnærmingen av det atopiske er sentralt i Ulvens diktning, og jeg vil knytte dette an til det som sies om det utopiske i forfatterskapet.

I det følgende gjør jeg greie for den nyere Ulven-forskningen om det utopiske anslaget i forfatterskapet, med utgangspunkt i avhandlingene til Janike Kampevold Larsen og Anemari Neple. I avhandlingen *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap* utforsker Kampevold Larsen det utopiske med utgangspunkt i det *paradisiske*. Hun gjør flere lesninger hvor hun viser at det paradisiske hos Ulven er knyttet til negative kategorier: ”det bevisstløse, det nøytrale, forsvinningen og mørket” (Kampevold Larsen 2007: 148). Det ulvenske paradiset er en form for overskridelse av det menneskelige, som står i et paradoksalt forhold mellom det å ønske en ikke-bevissthet, og det å være betinget bevissthets forestillingsevne. I Kampevold Larsens avhandling er det ”rett og slett ikke-liv” som er det utopiske og paradisiske, ”banalt i sin enkelhet”, som hun skriver (2007: 155). Det er en bevegelse mot å bli en ting, mot å forsvinne som menneske med den smertefulle bevisstheten. Dette kaller hun for en horisontal transcendens – en overskridelse *inn* i det materielle, i virkeligheten, om enn som forestilt mulighet (Kampevold Larsen 2007: 149). Slik knytter hun an til en romantisk forestilling om jeget som den produserende poetiske kraften, som kan få diktene til å tegne opp kart over en ”reising inn og ut av det paradisiske” (Kampevold Larsen 2007: 150). I en slik forståelse er det paradisiske og utopiske et umulig *sted*, men like fullt et sted som forestillingsevnen kan nå, om enn bare som en forestilling.

Likevel påpeker hun også det Anemari Neple tydeliggjør i sin avhandling: at kunsten i seg selv kan representere en utopi. Kampevold Larsen påpeker hvordan teksten er et avgrenset fenomen som vi oppsøker med det mål å ”tre inn i noe annet” (2007: 158). Hun viser til opprinnelsen av ordet ”paradis”, som er det oldpersiske ordet for hage: *pairidaeza*, som består av *pairi*, som betyr rundt, og *daeza*, som betyr skape, forme og modellere (*ibid.*). ”Paradis” betegner altså noe *formet* som vi kan oppsøke i forestillingen. Men det kan også være noe som *formes*, som transformeres til noe annet og som kan forflyttes gjennom den utforskende forestillingen. Kampevold Larsen forstår dette utopiske ”begjæret etter ikke-her” som et begjær etter liv: som en ”tvangsmotor i språket” som forsøker å feste umulige steder til verden gjennom språk, og dermed skaper en ”stadig ny produksjon av form” (Kampevold Larsen 2007: 159). Slik motsier skriften tekstjegets drøm om en materiell transcendens, ”idet beskrivelsene må betegnes med en språklig positivitet” (*ibid.*). Hun påpeker at selv der det

manifeste jeget i tekstene oppløses eller innskriveres i materien, forsvinner ikke tekstens bevissthet, selv om den svekkes i den tekstlige ”nihilistiske bejaelsen av meningstomheten” – hun skriver at den ”forblir i teksten som en *årvåkenhet* mot noe annet” (Kampevold Larsen 2007: 184). Det paradisiske finnes altså på to plan i hennes forståelse; både som det manifeste jegets drøm om en sammensmeltning med det materielle, og som lesererfaringen av den tekstlige formdannelsen. Kampevold Larsen fremhever at Ulvens forfatterskap betegnes av en glede over formdannelsen; at Ulvens tekster feirer seg selv som form som i korte glimt kan overskride den menneskelige virkeligheten gjennom språket (2007: 59).

Den andre studien av det utopiske hos Ulven som jeg fremlegger her, er Anemari Neples avhandling ”*Vi fortsetter forbi ordene*”. *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap* fra 2016, hvor begrepet om det utopiske utbygges i en ny retning. Neple påpeker hvordan det utopiske hos Ulven lenge har blitt forstått som en ren lengsel etter ikke-eksistens, eksemplifisert i Henning Hagerups artikkel ”’Dette mørket er det det gjelder’: Om lys, mørke og utopiske anslag hos Tor Ulven”, fra *Vagants* Ulven-nummer anno 1993 (: 67-68). Kampevold Larsens avhandling markerer slik et skille, hvor det utopiske i forfatterskapet *som* kunst og kunstnerisk skapelse også utforskes (Neple 2016: 168-169). Neple hevder på sin side at hun også bidrar med noe nytt, når hun studerer det utopiske hos Ulven i et erkjennelsesproblematiserende perspektiv. Hun leser tekster der hun finner ”en form for utopisk erkjennelse snarere enn et utopisk sted” – hvor det utopiske i tekstene ikke går ut på å overskride fra én tilstand til en annen, men å kunne være i begge tilstander samtidig (Neple 2016: 179). På denne måten finner hun at Ulvens tekster søker å ”overskride grensene for tid, rom og hverdagsspråkets logikk” (*ibid.*), gjennom et paradoksalt, utopisk dobbeltperspektiv, en bevegelse hinsides kontradiksjonsprinsippet (Neple 2016: 199). Her kan A og ikke-A eksistere samtidig, som ikke går an i virkeligheten, men som kunsten kan la oss dvele ved som en paradoksal forestilling. For at vi skal kunne erfare overskridelsen over i det ikke-bevisste må vi fortsatt ha bevisstheten, og når Ulvens dikt beveger seg hinsides kontradiksjonsprinsippet kan det bevisstløse og det bevisste eksistere sammen.

Denne dobbeltheten skaper ifølge Neple et meditativt perspektiv, og det oppstår i det komplekse samspillet mellom form og motiv (2016: 185). Denne kontemplative dimensjonen handler ikke om fortapelse i kunstverket, men heller kunsterfaringen som en mulighet for en opplevelse av at tiden står stille et øyeblikk (2016: 199-200). Her skiller Neples prosjekt seg ytterligere fra Kampevold Larsens. Der Kampevold Larsen fremhever formens og formdanningens *nærhet* i lesererfaringen, utforsker Neple det hun kaller for formens *distanse*. Dette er avstanden mellom kunsten som fremviser et paradoksalt dobbeltperspektiv og leseren

som dweler ved dette – formens distanse betegnes av kunstens insistering på seg selv som annerledes enn virkeligheten (2016: 215).

I Kampeveld Larsens avhandling er beskrivelsens problem sentralt, i form av et ønske om å se verden ”ufortolket”. Det smertefrie er det som ikke tenker, det som ikke fortolker. Neple viser på sin side at også fortolkningen spiller en rolle i det utopiske hos Ulven, ved at man i det hele tatt må fortolke for å kunne erkjenne den erfaringen man gjør av det utopiske: ”det er bare en tenkende bevissthet som kan ha viten om det ikketenkende”, som hun skriver (2016: 177). Man trenger avstanden mellom seg selv og det man erfarer for å kunne se hva det er, for å kunne reflektere over det. Neple avslutter avhandlingen med denne erkjennelsen: ”Vi kan ikke bli værende i kunstverket, men kunstverket kan bli værende i oss” (2016: 219). Det er klart både i realiteten og i Ulvens forfatterskap at vi ikke kan gå inn i utopien og bli der, men at vi kan bære med oss utopien som et perspektiv vi kan kontemplere over, og dermed erfare en paradoksal og dobbel tid i tiden, med rom for det som ikke faktisk kan eksistere ute i virkeligheten.

Min oppgave bygger på flere av innsiktene til Kampeveld Larsen og Neple. Det Kampeveld Larsen kaller for en ”tvangsmotor” i språket, forstår jeg som den iterativt gjenskapende kraften i språket, som ikke får festet ”det umulige stedet” i teksten, men som produserer ny form, nye troper og figurer som leseren kan erfare fremstillinger av umulige steder gjennom. Og når hun skriver at når det manifeste subjektet oppløses i teksten, fortsetter teksten som en ”årvåkenhet mot noe annet”, mener jeg hun viser forholdet mellom det manifeste og det lyriske jeg, slik jeg har utlagt det i lesningskapittel 7.1. Det Neple kaller for en kontemplativ dimensjon i kunsten hvor vi kan dvele ved paradoksale poetiske erfaringer som vi ikke kan oversette og ”ta med hjem” (2016: 111), mener jeg er et viktig perspektiv på Ulvens vanskelige tekster. Imidlertid vil jeg i løpet av denne avsluttende oppgavedelen diskutere hvorfor vi ikke må stoppe opp ved en slik erkjennelse.

Jeg vil nå reflektere nærmere over hvilken relasjon som finnes mellom Ulven-diktens utopier og det atopiske. Jeg hevder i det følgende at det som genererer erfaringene av og forestillingene om utopiske grensetilstander som oppløste og uforståelige, er et ønske om å nå det atopiske. For å kunne glimte det atopiske må vi lage en maske for det, forme det ugjenkjennelige etter det gjenkjennelige, og disse må alltid suppleres fordi det atopiske tildekkes idet vi lager masken, prosopopeiaen. Disse umulige tilstandene som søkes som utopier omhandler forsøk på å nærme seg det u-nærmelige, men ikke for å en gang for alle oppløses, men for å gjøre en grenseerfaring hvor man oppløses og *samtidig* er bevisst oppløsningen, slik Neple utlegger det. Diktet er et sted hvor slike doble erfaringer kan skapes,

hvor vi kan befinne oss på innsiden av en topografi samtidig som diktets manifeste jeg beveger seg ut av den, og inn i en utopisk etterligning av det atopiske. Ulvens diktning vil nå det stedet der erkjennelsen stopper opp, men den vil gjøre det *mens* den erkjenner. Derfor må det atopiske som er uforestillbart suppleres med utopier som er forestillbare.

Hillis Miller skriver i *Topographies* om det ansiktsgivende forholdet mellom apostrofe og prosopopeia: ”The prosopopeia that is an inextricable part of an apostrophe may be seen as a way of using words to make something happen, namely give a face, a voice, and a name to entities that do not have these” (1995: 153). Her ser vi at han relaterer det prosopopoetiske til det språklig performative: ”as a way of using words to make something happen”, og hvordan dette er uløselig knyttet til det apostrofiske. Apostrofen forsøker å nå frem til noe umulig, men skaper heller fremstillinger av det, enn å faktisk nå frem til det. Dette gjør diktene gjennom den apostrofiske strategien, som benytter seg av virkemidlene ekkolokalisering og fokalisering, hvor manifestasjoner av utopier som suppleres gjennom diktene danner et ekko av det atopiske, men hvor intet ekko er tilfredsstillende, for ingen av ekkoene er den opprinnelige lyden. Ekkoet kan ikke brukes i en ekkolokaliserende virksomhet for konkret å finne opprinnelsen, men det kan brukes til å finne noe i det vi ikke kan se, for å speile en lyd vi hører i det fjerne. På samme måte er det med fokaliseringen, som forekommer som Ulvens beskrivende fokus på noe manifest, gjerne med overraskende ordsammensetninger, som gjør at vi kan ane noe i ytterkanten. Jeg ønsker å vise at disse virkemidlene ikke benyttes av diktene for å få frem det utopiske, men for å figurere det atopiske.

Vi har sett at Jonathan Culler kaller det poetiske for det apostrofiskes seier over det narrative: at apostrofen oppløser tidsaspektet og skaper en diskursiv hendelse (1981: 165). Diktets manifeste jeg apostroferer et umulig og utilgjengelig du, og forsøker slik å skape et skrivingens nå hvor dette kan bli nærværende, noe som bryter med en narrativ oppbygning, og i stedet skaper en åpning hvor det apostrofiske øyeblikket kan finne sted. Samtidig vender diktet som *skrift* seg også mot noe umulig, mot den potensielle størrelsen leseren utgjør, som den tredje som aldri er der i diktets ’skrivende nå’. I dette apostrofiske øyeblikket kan det befinne seg en bevegelse i yttergrensene, et ekko av det atopiske. For det atopiske *finnes*, men ikke som noe vi kan ha kjennskap til eller som noe vi kan erfare direkte. Det utopiske er på sin side alltid et begrep for noe annet, som en paradisisk hage eller en oppløst tilstand. Vi kan altså bare ha kjennskap til det atopiske gjennom figureringer og etterligninger, eller rettere sagt: i utkantene og randsonene av utopiske forestillinger. Det åpnes fra og til det atopiske

gjennom den apostrofiske strategiens manifesterte, stadig supplerte og substituerte figureringer i form av det utopiske.

Jeg skal nå trekke frem igjen det første diktet jeg leste i hvert av lesningskapitlene: ”Jeg slukker deg” fra 7.1 og ”Løynrunene” fra 10.1, og bygge ut lesningene jeg gjorde av dem i lys av min teori om at det utopiske hos Ulven er figureringer av det atopiske. Begge disse diktene innehar en draging mot noe ikke-menneskelig, slik Wulfsberg formulerte det: det ”ubestemmelige utenfor” (Wulfsberg 1996: 8). Disse diktene har apostrofer av den første kategorien jeg fremsatte: til ikke-menneskelige du. I ”Jeg slukker deg” er det et manifest jeg som apostroferer et materielt, ikke-menneskelig du, og gjennom denne henvendelsen beveger det manifeste jeget seg mot en oppløsning, inn mot en oppløst tilstand før og i søvnen:

Jeg slukker deg.

Har lest
nok. Har lest
for mye.

Selv ikke gullbokstavene
eller de fosforgrønne tallene
på armbåndsuret
skal skinne.

Vannglasset

hvor ingen lungefisk
klatrer over kanten
mot en stor tanke

(bare svømmer, svømmer, lydløst)

det skal heller ikke sølvskimre
i den natten
der slukker og slukket
nå begge venter,

usynlige. Oppløst
i luften som mygg, som molekyler
av lukt, av klær, av

søvn.

(Ulven 2000: 241-242)

Anemari Neple leser dette diktet i ut fra sin utopi-utlegning (2016: 186-189). I min lesning har jeg vist hvordan det manifeste jeget oppløses, gjennom tiltalen til lampen som slukkes, som fortsetter som en slukkende og lukkende bevegelse av alt det som ikke skal være i en operativ modus, eller bevege seg ”mot en stor tanke” i den oppløste natten. I løpet av denne

oppløsningen, trer det lyriske jeget frem som ord-fører og formidler den usynlig oppløste, utopiske tilstanden. Denne tilstanden, som kan kalles utopisk ut fra Kampevold Larsen og Neples utlegning av Ulvens forestillingsverden, vil jeg imidlertid kalle *atopisk*: det manifeste jeget overskrider subjekt-objekt-forholdet gjennom slukkingen, og nærmer seg et potensielt fellesskap i denne oppløste tilstanden, ”som mygg, som molekyler / av lukt, av klær, av / søvn”. Dette er en tilstand som nettopp er utenfor den menneskelige bevisstheten, utenfor vår forestillingsevne – men diktet beveger seg mot randsonen av denne tilstanden gjennom suppleringsene av det som ”slukker og slukket” oppløses ”som” og ”av”. Slik skaper diktet en prosopopoetisk fremstilling av en atopisk tilstand – det fokaliserer frem gjennom en rekke av overraskende ordsammensetninger en fremstilling av det vi egentlig ikke kan se.

I utlegningen av Wulfsberg sin artikkel ”Du finnes ikke”, viste jeg hvordan han forstår krysningspunktet mellom det apostrofiske og det ikke-menneskelige som et ”sug” i teksten som dannes av de kryptiske ordvalgene og –sammensetningene (1996: 11). Disse ordene brukes ikke for å formidle et innhold, men skaper form isteden en for klang (1996: 9). I denne klangen kan diktene vibrere på grensen mot det ”bortenfor” (*ibid.*), I forlengelsen av dette, kan vi si at det er en slik klang som skapes av de avsluttende verselinjene i ”Jeg slukker deg”.

På samme måte er det med det neste diktet jeg trekker frem igjen, ”Løynrunene”, for diktets siste verselinjer slår mot oss i lesningen som en klang av ”stein”. Dette diktet har også en tydelig dragning mot det ikke-menneskelige, men her som et du som er immaterielt, som jeg leste som den ikke-kontekstualiserte språklige størrelsen ”du”:

Løynrunene
i svaberget,

navnet.

Men du er i bølge-
slagene, som tålmodig
sletter ut
merkene etter innsiktens kaos,
og igjen gjør stein

til stein. (Ulven 2000: 85)

Her ser vi altså en dragning mot noe utenfor den menneskelige bevissthetens kontekst, gjennom en tiltale til et ”du” som er i ”bølge- / slagene” og utsletter merkene i steinen. Der det i diktet ovenfor var en oppløsende bevegelse, er det her en utslettende: to dragninger mot noe som er utenfor det organiserende, bevisste, meningsgivende. Men i dette diktet ser vi at tiltalen er rettet *mot* dette som utsletter den skjulte meningen, og gjennom denne tiltalen

sendes leseren mot denne utslettingen, som ”igjen gjør stein // til stein”. Ut fra den lesningen som jeg gjorde av diktet, kan vi forstå ”duet” som en prosopopoetisk maske – pro-nomen, en stedfortreder – for språkets atopiske, ikke-menneskelige væren. Samtidig påpekte jeg at diktets ”du” også kan leses som en henvendelse til den mulige leseren, for å trekke den inn i diktets utslettende bevegelse. Slik er diktets ”du” dobbelt – og leseren kan gjenoppta diktets bevegelse i lesningen, igangsette bevegelsen mot steinen som stein. Lest på denne måten iscenesetter diktet ”Løyrunene” det man kan lese som en utopisk utslettelse av mening, som jeg altså vil forstå som et forsøk på å åpne opp mot en erfaring av språket i dets atopiske ikke-kontekstualiserte tilstand.

Gjennom denne utdypingen om de to diktene ”Jeg slukker deg” og ”Løyrunene”, mener jeg å vise at det utopiske anslaget hos Ulven også kan forstås som forsøk på å figurere det atopiske: å forestille det som ikke kan forestilles. Diktene fremstiller bevegelser mot en oppløsning og en utsletting, utopier ut fra Ulvens forestillingsverden – men ved å bringe inn begrepet om det atopiske kan vi se at disse ”utopiene” er prosopopoetiske figureringer av det atopiske. Vi så hos Kampeveld Larsen at det paradisiske også er et ord som kan brukes i sammenheng med Ulvens utopiske forestillinger, og at ordet er spesielt interessant tatt i betraktning dets opprinnelige betydning som en formet og *formende* hage eller innhegning. Hagen som paradisforestilling er noe voksende, omskiftelig, og figurerer også i Ulvens øvrige forfatterskap som noe man ønsker å kunne beskrive *uten* at det ble beskrevet, men bare formidlet ”som det er”, eksemplifisert i teksten ”Gull, vinter” fra samlingen *Nei, ikke det*.³ Enhver beskrivelse av det ubeskrivelige vil komme til kort, men de kan være forsøk, modelleringer, forestillinger, suppleringer i det uendelige, slik Ulven omtalte kunstens paradoksale mulighet (2013: 616).

Diktene simulerer en oppløsning og en utsletting som fremstilles som en utopisk situasjon, for at de som dikt kan skape en forsøksvis åpning mot det atopiske. Her vil jeg trekke en linje til det som Culler forsto som det pinlige ved apostrofen, nemlig dens åpenbare kunstige tilgjorthet, dens performative iscenesettelse (1981: 169). Diktet iscenesetter og simulerer, så leseren kan oppta og gjenoppta. I den apostrofiske poesiens paradoksale dobbeltbevegelse henspiller diktet på seg selv som dikt, og spør implisitt om det får til det det hevder å gjøre. Neple omtaler en slik bevegelse inn i en utopisk grensesone der det umulige kan erfares, om enn som simulering, samtidig som man observerer denne simuleringen. Den

³ Kampeveld Larsen gjør en grundig analyse av prosateksten ”Gull, vinter” i *Materielle variasjoner* (219-264), hvor hun blant annet undersøker hvordan teksten utforsker forholdet mellom det beskrivende blikket og ønsket om å ikke beskrive.

poetiske ekstremismen gjør det mulig for leseren ”å navigere forbi ordene, ut i et poetisk rom der grensene oppløses” (Neple 2016: 164). Slik kan dikt skape en bevegelse hinsides kontradiksjonsprinsippet, hvor motsetninger kan eksistere sammen, som leseren kan dvele ved gjennom kunsterfaringen. Dette vil jeg sette i sammenheng med det Heidegger-inspirerte uttrykket Aadland fremlegger som hendelsens *uskjulte skjuling*, hvor noe kan komme til syne, på bakgrunn av at det samtidig dekker seg til. Det atopiske glir alltid unna forestillingen, men vi kan supplere forestillinger av det og dermed ane konturer av det før det forsvinner igjen.

Det dette underkapitlet viser, er at bak Ulvens utopifigureringer ligger det et ønske om å skape en erfaring av det atopiske. I ”Jeg slukker deg” kan diktets apostrofiske hendelse uskjule det lyriske jeg, og dermed gi, om enn en prosopopoetisk, en tildekkelse idet det avdekker, en erfaring av det umulige, om enn kun vag og antydet. I ”Løyrunene” henvender det lyriske jeget seg til en maske for det atopiske, og sender dermed leseren innover mot en iscenesatt erfaring av en figurering av det ikke-kontekstualiserte.

11.3: Apostrofens atopier: Å skrive inn det som ikke kan innskrives

Kunsten og diktet kan altså skape supplerende, substituerende erfaringer av det atopiske, som likevel aldri vil kunne fange det inn og tilfredsstille det Ulven kaller for et ”uendelig behov” (2013: 616). Apostrofen, gjennom dens doble henvendelse, skaper et umulig øyeblikk av tid utenfor tiden, der ingenting annet enn apostrofen skjer. Kan det tenkes at det Culler kaller for apostrofens øyeblikk kan forstås som en figurering av en atopisk hendelse?

Ved å hente opp igjen de to neste diktene fra hver lesningsdel, ”(Sommerlandskap)” fra 7.2 og ”(Papirspor)” fra 10.2, vil jeg undersøke hvordan begrepet om det atopiske belyser den innskrivende forsøket til apostrofiske dikt. De to diktene er begge i den andre kategorien jeg tegnet opp: apostrofer til relasjonens du. Diktene forsøker å gjøre nær et menneske som ikke er det, skrive det inn i diktet ved å tiltale det som et du, som om dette duet skulle kunne høre. Diktene har lik form – de består begge av én strofe og de har tittelen i parentes, noe som gjelder en stor del av diktene fra de uutgitte samlingene *Museets teater* og *Utgravde fløyter*, som diktene tilhører. I det første diktet, ”(Sommerlandskap)”, skrives diktet frem som et apostrofisk øyeblikk av sommerlandskap i vinterlandskapet hvor ”du” skal ”le for alltid”.

(Sommerlandskap)

Plastjolla ligger trukket opp i snøen, full
av snø. Fjærebåndet er ennå svart av tang-
vaser, skjell og stein, det knaser tørt når du om
litt går ned dit. Frostrøyken gjemmer husene

på den andre siden. Her skal du le for alltid.
(Ulven 2000: 444)

Dette diktet leste jeg som en fremskriving av et uendelig apostrofisk øyeblikk, som kan gjenoppstå hver gang diktet leses. Jeg viste hvordan diktet skaper en vridning i tidsaspektet som bryter det ut av det som kunne vært et narrativ, og skaper en tid utenfor tiden, hvor et du som ikke befinner seg innenfor diktets vinterlandskap, trekkes inn i det ,og hvor den framtidige latteren uendeliggjøres. Her skjer det ingenting, fordi det apostrofiske øyeblikket skjer; ”du” skal *til* å le, og det skal ”du” ”for alltid”. Det som kan være et fortidig minne eller en fremtidig hendelse innskrives i diktets tid og uendeliggjøres som et frosset øyeblikk, som alltid vil kunne gjenoppstå gjennom lesning.

I forlengelsen av Hillis Millers utlegning av atopibegrepet mener jeg å kunne lese dette øyeblikket som en fremstilling av en atopisk hendelse: en hendelse som ikke skjer, men likevel allerede har skjedd. Den atopiske hendelsen er en innside og en utside på en gang; slik er det også med dette apostrofiske øyeblikket, hvor det fortidige blir fremtidig, og minnet blir en manifest hendelse i diktets diskursive plan. Gjennom den apostrofiske henvendelsen innskriver diktet en utenforstående størrelse som en innside, og skaper en hendelse som befinner seg innenfor *og* utenfor tiden.

I det andre diktet møter vi en fortolkende leser som forsøker å forstå hva som står på et papirspor, men som ikke finner den opprinnelige meningen i ”[f]urene etter kulepennen”.

(Papirspor)

Den blanke side 35, bare betrykt med romertall II, har noen brukt til underlag for et papirark med en beskjed eller et flyktig brev. Furene etter kulepennen kan et sted tydes som *SOS Lene* eller *So long*, streken under ender i en tegning av en slags hånd, hanske eller labb. Selv hvis man belyser siden skrått, for å få maksimal kontrast (som innover en grusvei like før solen forsvinner), er resten for svekket til å synes, og likeså umulig å kalkere selv på tynt papir. Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er.
(Ulven 2000: 396)

Opprinnelsen etter papirsporet er tapt; det eneste vi har igjen er de flertydige merkene på papiret. Det manifeste jeget henvender seg i slutten av diktet i en apostrofe til den som ikke er her: ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du er”. Slik vi så i ”(Sommerlandskap)”, vender dette

diktet seg til et du som er utenfor rekkevidde, og som gjennom apostrofen tiltaler det som om det skulle kunne høre tiltalen. Samtidig kan denne henvendelsen til et du som det manifeste jeget ønsker å vite hvem er, også være rettet mot leseren: den som forsøker å fortolke dette jegets skriftspor. Slik forstått forsøker diktet å innskrive to du-størrelser som er utenfor diktets rammer, og lage et øyeblikk av nærhet der det er uoverkommelig avstand: både duet som er tapt ut av diktets horisont, og det som alltid er utenfor diktet – leseren. Ut fra teorien som Smith fremlegger om den tredje, som en vedvarende potensiell leser som ikke er en faktisk leser, men som alle lesere kan være, kan vi si at den tredje er en atopisk størrelse som forsøkes innskrevet i diktet, festes til papiret gjennom den apostrofiske henvendelsen.

Ut fra innskrivingen i ”(Sommerlandskap)” av en apostrofisk hendelse, hvor innside blir utside og noe som ikke skjer *likevel* skjer, kan vi forstå den apostrofiske henvendelsen som en mulig fremskriving av en umulig, atopisk hendelse. I ”(Papirspor)” ser vi hvordan også apostrofens indirekte-direkte henvendelse til leseren som et ”du”, kan forstås som en form for innskriving av en atopisk størrelse. Den tredje som den potensielle leseren er noe som ikke kan festes til diktet, men noe som glir unna – *gjennom* kontrasigneringen. Den tredje er en språklig størrelse som handler om gjøren og ikke viten, slik vi så Hillis Miller betegnet de prosopopoetiske forsøkene på å nærme seg det atopiske. Når vi kontrasignerer, besjeler vi den tredje som språklig posisjon. Slik forstått er den tredje en atopisk plass vi kan innta gjennom korte glimt i rekontekstualiserende lesninger, for så å forlate igjen.

Begge diktenes siste setninger vender seg mot et manifest du og fester det til diktets tid, i en *samtidighet*: ”Her skal du le for alltid” og ”Jeg skulle ønske jeg visste hvem du *er*”. I det første diktet skal diktet være et sted for ”du” å le for alltid, en figurering av en atopisk hendelse, i en tid utenfor tiden. I det andre er ”du” både et manifest du som er utenfor rekkevidde, men også et ”du” som kan være leseren. Mens det apostrofiske er noe som kommer fra et manifest jeg eller et lyrisk jeg som diktets stemme, er det atopiske noe som ligger *forut* for, i randsonen av, hinsides det manifeste, fenomenale stedet, noe som ikke defineres av det manifeste stedet det invaderer eller glipper gjennom og ut av. Det apostrofiske henvender seg mot det utenfor dets manifeste grenser, og forsøker å innskrive det som ikke kan innskriveres. Dette mener jeg at viser hvordan den apostrofiske henvendelsen kan forstås som et forsøk på å innskrive det atopiske, både gjennom fremskrivingen av apostrofiske øyeblikk, og ved å vende seg indirekte-direkte til den tredje som fremtidig størrelse. Slik ser vi at det er et intimt forhold mellom det apostrofiske og det atopiske, hvor det apostrofiske fungerer som diktets bevegelse mot det atopiske, det det ikke kan nå, men kan skape figureringer av, som kan trekke en leser inn i en kontrasignerende lesning.

Kapittel 12: Det umulige, men nødvendige

I denne oppgaven har jeg villet undersøke hvordan den apostrofiske strategien iverksetter en performativ åpning mot umulige erfaringer. I forrige kapittel diskuterte jeg Hillis Millers utlegning av atopibegrepet opp mot Kampevold Larsen og Neple sine utforskninger av det utopiske hos Ulven. Gjennom å hente frem de to første diktene jeg leste i hvert lesningskapittel, fikk jeg først undersøkt hvordan det atopiske synes å gå forut for Ulvens utopier, og generere disse som figureringer i diktene. Deretter undersøkte jeg forholdet mellom det atopiske og det apostrofiske nærmere, og så at den apostrofiske henvendelsen kan skape en figurering av atopien som hendelse, og samtidig at den tredje som den fremtidige leseren kan forstås som en atopisk posisjon som alle lesere kan gå gjennom, men som ingen blir værende i.

Jeg vil nå stille det paradoksale spørsmålet: *Hvordan kan det umulige være nødvendig?* Jeg har vist hvordan apostrofen beskrives som et forsøk på noe som er umulig, men nødvendig, men hvordan kan det poetiske være nødvendig; hva virker vel ikke mindre nødvendig enn poesien, og kanskje spesielt apostrofen som nettopp omhandler det umulige, som figurerer et brudd med kommunikasjon i sin bortvending?

I det følgende kapitlet 12.1 går jeg inn på Derridas begrep om det kommende demokratiet, som han fremsetter som en nødvendighet, men også en umulighet. Dette setter jeg i det siste kapitlet 12.2 i sammenheng med denne oppgavens formulering om den potensielle leseren, som er en nødvendighet for diktet, men også alltid som en fremtidig størrelse. Dette fører oppgaven over i en komparativ lesning av de siste to diktene fra lesningskapitlene, ”Som å søke beskyttelse” og ”Jeg gir deg”. Jeg avslutter oppgaven med en diskusjon om det umulige og det nødvendige i lesningens møte med den apostrofisk-performative poesien.

12.1: Apostrofens paradoksale nytte: Det kommende demokratiet

”O my friends, there is no friend”. Denne paradoksale apostrofen går igjen gjennom hele Derridas bok, *Politiques de l'amitié* fra 1994, engelsk versjon *The Politics of Friendship* fra 1997. Derrida skriver at sitatet er hentet fra Michel Montaignes ”On Friendship” fra hans *Essays*, som minnes apostrofen som noe Aristoteles skal ha sagt gjentatte ganger (1997: 2).⁴ Derrida viser hvordan spørsmålet om vennskap går igjen i den vestlige filosofiske tradisjonen,

⁴ Derrida oppgir ikke noe sidetall i sin henvisning til Montaigne. I den engelske versjonen jeg siterer fra, henvises det til en engelsk oversettelse: de Montaigne, Michel (1991). *The Essays* [oversatt av M. A. Screech, Allen Lane]. Penguin, London.

fra Aristoteles og Cicero, til Montaigne, Nietzsche og Blanchot for å nevne noen, og hvordan disse bygger på hverandre, men alltid med en form for brytning mellom seg. Han viser også hvordan dette vennskapsmotivet utfolder seg som et spørsmål om hvorvidt *vennskap* er det samme som *brorskap*. Derrida diskuterer hvordan begrepene om bror og brorskap, som settes sammen med begrepene om frihet og likhet, nettopp fordrer et familiært, fraternalistisk og androsentrisk samfunn, og at om man forstår vennskap som brorskap er det et ekskluderende fellesskap (1997: viii). Brorskapet fordrer nettopp *likhet*, som i en speiling av en selv, og Derrida viser til Montaignes egen fortelling om et vennskap, hvor han sier at grunnen til at han elsket sin venn, var: "Because it was him: because it was me" (1997: 276). Derrida spør hvorfor en venn må være en bror, en speiling av oss selv, og ber oss heller drømme om et vennskap som går forbi denne nærheten og likheten. Han spør i forlengelsen av dette hva en politikk hinsides brorskapsprinsippet ville kunne være – kunne et slikt demokrati finnes? En vennskapets politikk, hva ville det ha vært?

Det er nettopp her han knytter an til denne selvmotsigende apostrofen: "O my friends, there is no friend", i utforskningen av begrepet *venn*. Derrida gjør gjennom hele boken en rekke lesninger og gjenlesninger av apostrofen, og jeg har ikke plass til å gå nøye igjennom dette. Jeg kan imidlertid peke på noen interessante trekk som jeg vil knytte opp mot denne oppgavens egen diskusjon. I likhet med Culler, knytter Derrida apostrofen til en binding av tider i en egen tid, som han kaller *contretemps*, en kontratid. Han påpeker hvordan påstanden er umulig, en sammenbinding av to tider som ser ut til å være brutt fra hverandre i hver delsetnings mening; den første som henvender seg til vennene og sier "O friends", og den andre som oppløser denne gjennom å si til dem at "there is no friend". Disse to uforenlige sidene forenes i apostrofen: "they present themselves as in a single stroke, in a single breath, in the same present, in the present itself" (Derrida 1997: 1). Derrida skriver at denne kontratiden er en forutsetning for at et ekte møte skal kunne skje, en performativ motsetning som skaper et hendelsesmøte. Apostrofens skjebne avhenger av hendelsen i møtet, i det mulige svaret, i det ansvarlige møtet med den som svarer, som kontrasierer (Derrida 1997: 49). Denne apostrofen er en kiasme som motsier seg selv, som binder sammen og bryter på samme tid. Den apostrofiske selvmotsigelsen åpner opp et rom ved å bryte med det foregående, ved å ødelegge, og gjennom denne ødeleggelsen åpner den sjansen for en fremtidighet (Derrida 1997: 50).

Det er en avgjørende forskjell mellom det å snakke *til* og det å snakke *om*, påpeker Derrida om apostrofens to forskjellige ledd: "O my friends" og "there is no friend". Den første delen er en påkalling, en performativ tiltale, mens den andre delen er en konstativ

faktapåstand. Likevel er de avhengige i hverandre, i sin kiastiske struktur, hvor den performative påkallingen skaper rommet hvor vennene ikke er. Det er også en påkalling av et minne, både ”a recall” og ”a call” (1997: 235), en tiltale i en tid og til en fortid hvor man kunne snakket sammen (1997: 236). Slik påpeker Derrida en asymmetri i den apostrofiske kiasmen, som både handler om umuligheten og nødvendigheten av et svar.

Denne gjennomgående paradoksale strukturen knytter Derrida opp mot to begreper han diskuterer ut fra Kant: respekt og ansvarlighet. Respekt handler om rommet, avstanden og muligheten for blikket, mens ansvarligheten har med tiden å gjøre, og stemmen og det å lytte. Det finnes ikke noen respekt uten avstanden som gir rom for blikket, og på samme måte finnes det ikke ansvarlighet uten tiden det tar å svare, i en utstrekning som er usynlig, men som man kan høre (Derrida 1997: 252). Denne sammenhengen mellom respekt og ansvarlighet, at man respekterer den andre og svarer den andre, vil jeg knytte an til mine to begreper om fokalisering og ekko, hvor fokaliseringen tar form som en søken i rommet med blikket, og ekkoet som både en utsending av et ekko og som en lytting etter ekkoet. Begrepene om respekt og ansvarlighet er ifølge Derrida knyttet sammen i ”the heart of friendship”, hvor det er den respektfulle separasjonen som definerer vennskapet, i motsetning til nærheten, likheten og speilingen, som definerer kjærligheten (*ibid.*).

Vennskapets behov for avstand henger altså sammen med problemet med nærhet og likhet i brorskapet. Her knytter Derrida an til Nietzsches *Slik talte Zarathustra*, hvor Zarathustra snakker om naboskap og vennskap, og skiller disse to fra hverandre ved at vennen er den som er langt unna og i fremtiden: vennen er en du må vende deg mot og tiltale, en som ikke er født ennå, men som likevel er forutsett og som kommer til å være klar når den har hørt (Derrida 1997: 286). Denne fjerne vennen tilhører likevel *vår* verden, og ikke en hinsides verden. Det er en fjern venn som du må *gi* verden til, i en gave, utenfor noen form for økonomiske prinsipper: ”he gives that in which all gifts may appear; and like all gifts, this gift of the world must nevertheless be determined: it is *this* world, a completed world” (Derrida 1997: 287). Denne gaven av å gi, lager vennskapet, og går dermed forbi kameratskap (Derrida 1997: 284). Og et slikt vennskap er en brytning i tiden, en *hendelse*.

Nærheten i brorskapet figurerer altså som en form for speiling. Den brorskapelige forståelsen av vennen går igjen som det eksemplariske, som den du skal se opp til og ville bli som. Slik skapes sjalusi overfor broren, men som Derrida hevder alltid er en sjalusi overfor en selv, der man speiler hverandre i sitt eget speilbilde, som to like, i en likhetens narsissisme. Derfor trengs en *tredje* størrelse, en venn som er et vitne til denne speilingen og som kan

bryte den opp, være noe radikalt fremmed (Derrida 1997: 276).⁵ En venn som ikke er en bror må altså ikke være bare en annen, men en som du *ikke* kan speile deg i, være sjalu på, kjenne deg igjen i, men en som bryter med ditt eget bilde, i en respektfull avstand som ansvarliggjør deg til å lytte og svare. Samtidig vil vennskapet med den fremmede tredje alltid trues med ødeleggelse av singulariteten, av den faktiske personen du møter. Vennen truer alltid med å bli en *bror*, og da forsvinner vennskapet i sin fremmedhet og separasjon.

Derrida spør seg om hvorfor denne vennen nødvendigvis må være fremmed og på avstand, hvorfor det må være *en* eller noen få, og ikke bare en generell vennskapelighet? Han skriver at svaret kanskje ligger i problemet med å opprettholde dette ”community without community”, som går over til å bli et naboskap av brødre om man blir for mange og for nære (Derrida 1997: 298). Likevel vil ikke Derrida si at han prøver å bryte med begrepet om broren; han vil undersøke hva som er det implisitte politiske i denne språkbruken, hva implikasjonene er av å bruke begrepene bror og brorskap. Han stiller spørsmålet om det er mulig å forestille seg og implementere et demokrati som beholder dette gamle navnet, men hvor det lukes ut alle de vennsfigurerne som består av brorskap, og mener at dette vil være mulig gjennom en fornuftig åpning opp mot fremtiden, et *kommende* demokrati. Dette vil ikke lenger handle om å grunnlegge et faktisk demokrati, men om å vende seg mot fremtiden *som* mulighet.

For democracy remains to come; this is its essence in so far as it remains: not only will it remain indefinitely perfectible, hence always insufficient and future, but, belonging to the time of the promise, it will always remain, in each of its future times, to come: even when there is democracy, it never exists, it is never present, it remains the theme of a non-presentable concept. (Derrida 1997: 306)

I en vending mot et slikt kommende demokrati, ville vi kunne søke en erfaring av frihet og likhet i et respektfullt og ansvarlig vennskap, som ville være rettferdig, *forbi* loven og dens rett, et demokrati som bare kan måles i sin umålelighet, skriver Derrida, og avslutter med det elliptiske: ”O my democratic friends...” (1997: 306).

⁵ I del III, hvor jeg undersøkte Derridas performativitetsteori, brukte jeg begreper som ”det radikalt andre” og ”det fremmede”, med utgangspunkt i Derridas arbeid i ”Signature Event Context” fra 1972. Det er med andre ord lenge før han utvikler begrepet om ”vennen” som ”den tredje” i *Politics of Friendship* fra 1994, som jeg fremlegger her. Jeg mener å finne at disse ikke er motsetninger, men heller to begreper på det samme. Når Derrida her skriver om ”den tredje”, er det som ”den radikalt fremmede”, som han tidligere har betegnet som ”den radikalt andre”, i forlengelsen psykoanalytiske begrepet om den og det Andre. Når jeg bruker Smith sitt begrep om den tredje, knytter jeg det opp mot Derridas term: som en fremtidig leser som kan komme og kontrassegnere verket.

Hva har så dette kommende demokratiet med litteratur å gjøre? Den sammenhengen tar Hillis Miller opp i kapitlet "Derrida's Topographies" i boken *Topographies*, hvor han diskuterer det atopiske som hele tiden beveger seg i Derridas skriftlige landskap. Her skriver Hillis Miller om hvordan demokratiet, som mer eller mindre grunnlegger ytringsfriheten, er avgjørende for at litteraturen kan eksistere som institusjon. Med demokratiets ytringsfrihet kan man si hva som helst og ikke trenge å stå ansvarlig for det. Jeget som kan si hva som helst har en usikker status som mulig eksempel, hevder Hillis Miller, og litteraturen starter når det er usikkert om jeg snakker om "denne tingen her", eller om den som et eksempel, eller om jeg i det hele tatt kan snakke om noe som "dette". På samme måte er det umulig å bestemme om "jeg" snakker som meg selv, eller om jeg gir et eksempel på muligheten for å si "jeg", skriver Hillis Miller (1995: 301). Man kan for eksempel snakke om et "annet meg", et eksempel på "meg" eller et generelt "meg". Gjennom denne muligheten, denne usikkerheten av det litterære i eksempelet, kan man ikke egentlig bli holdt ansvarlig for noe man sier. Dermed er litteratur en form for uansvarlighet – man trenger ikke svare for det man sier. Likevel er denne uansvarligheten grunnlaget for en presserende ansvarlighet: å nekte å svare for det man har skrevet overfor de foreliggende maktene, er en form for ansvarlighet overfor fremtiden – overfor det kommende demokratiet. Denne ansvarligheten i å opprettholde og vise språkets evne til å være litteratur, til å vise til seg selv som eksempel og som mulighet til å vise, er en ansvarlighet som knyttes til en erfaring av et alltid uendelig løfte mot fremtiden (Hillis Miller 1995: 299). Og denne ansvarlige uansvarligheten er hva en dekonstruktiv tenkning forsøker å bringe frem i lyset – den vil vise muligheten av at alle språklige merker kan være litteratur, og nødvendigheten av denne innsikten.

Deconstruction, it can be said, if there is such a thing, is the exposure of the literary in every utterance, writing, or graphic mark. But this exposure can only be performed through literature, that is through a use of language about which it cannot be decided whether it is referential or only an example of using language referentially, whether it is performative or only an example of what an efficacious performative would be like. (Hillis Miller 1995: 312).

Litteratur trengs altså for å vise den vedvarende muligheten for det litterære – og dette henger sammen med den vedvarende muligheten for det performative. Det performative er også alltid en mulighet i språket, at det ikke lenger fungerer som kommunikasjon, eller refererer til noe, men at det innsetter, og samtidig avdekker, noe nytt i verden. Men på samme måte som med det litterære språket er det en vedvarende usikkerhet knyttet til hvorvidt den faktiske språkforekomsten er performativ. Språket holder på hemmeligheten sin, den uløselige knuten, den paradoksale hendelsen som både viser og skjuler.

Det som trengs for det kommende demokratiet – gaven som skaper vennskapet og den tredje som vitnet, som skaper et brudd – er performativer og derfor ikke størrelser som én gang for alle kan bestemmes som inntrufne. Som Hillis Miller skriver det: ”They must remain a matter of ’if’”(1995: 313). Det hefter en usikkerhet ved disse performativene, en usikkerhet i det fremtidige, som også blir det mulighetsskapende. Det å vende seg mot dette ”hvis”, denne muligheten, er hva Derrida mener er *nødvendig* for det kommende demokratiet. Og denne muligheten som alltid kan inntreffe i fremtiden knytter han opp til dette vennskapet som kan komme, disse vennene som ikke finnes: ”Theirs is the task of countersigning the sentence to give it its chance, always, each time its first and only chance. Consequently, each time is the last” (Derrida 1997: x). Det kommende vennskapet i det kommende demokratiet, den tredje størrelsen som skal bryte inn og være en respektfull og ansvarlig venn, knytter Derrida opp mot sitt begrep om kontrasigneringen: at de skal komme og kontrasignere, en gang for alle, apostrofen ”O my friends, there is no friend”.

12.2: Umulige erfaringer: ”Det er et syn / jeg følger etter”

I tittelen til essayet ”Randbemerkinger til Leopardis uendelighet”, bruker Ulven to interessante ord: *randbemerking* og *uendelighet*. Det ”uendelige” en form for atopi, som både er på innsiden og utsiden av den organiserte og organiserende virkeligheten vi både avdekker og innsetter. Vi kan omtale det atopiske, men ikke ha kjennskap om det: vi kan ikke erkjenne det. Også ”randbemerking” er sentralt for oppgaven min: det som er på randen, i yttergrensene. Ulvens begrep om en poetisk ekstremisme er ikke tilfeldig i det at ordet ”ekstrem” betyr nettopp *grense*. Gjennom denne oppgaven har jeg forsøkt å sette ord på de apostrofiske diktene fokaliserende og ekkolokaliserende aktivitet mot et element for slik å få noe frem i randsonen, noe man kan skimte i yttergrensene av det vi kan se, eller et ekko vi kan høre etter det vi aldri kan nå. Slike gjentatte fokaliseringer og ekkolokaliseringer går igjen som et eget ekko i de diktene av Ulven jeg leser i oppgaven, et ekko som klinger av en randsoneklang.

Jeg har nå utforsket hvordan det atopiske (paradoksalt nok) er et konkretiserende begrep på det umulige i Ulvens diktning: dét ved vår tilværelse som vi aldri kan fange inn, aldri kan se eller erfare, selv om det er der, umulig-mulig – og samtidig som en *nødvendighet* for alt som er tilgjengelig. Det atopiske går igjen i Ulvens diktning: det som vi ikke kan se og forstå, det vi ikke vet i det vi vet. Det utopiske viser seg som en figurering av det atopiske: diktet ser ut til å ville søke en utopi, for å gi leseren en umulig-mulig, perifer randsoneanelse, av en vag sansning, en forsøksvis erfaring, av det atopiske. Vi har sett hvordan det poetiske

språket gjennom dets paradoksale dobbelthet som er ødeleggende og skapende på samme tid, har en evne til å nærme seg det umulige gjennom poesien, at man *kan* gjøre en form for erfaring av det umulige. Jeg har vist hvordan den apostrofiske strategien er en aksentuering av det poetiske paradokset, og skaper et hendelsesøyeblikk hvor noe oppstår for leseren – en umulig erfaring av noe annet, noe ukjent, noe nytt.

Apostrofen vrir språket ut av det kommunikative ved å henvende seg til noe utilgjengelig og umulig, for samtidig å henvende seg til det fjernt fremtidige: den tredje. Barbara Johnson, som jeg siterte i kapittel 5.4 hvor jeg la frem oppgavens apostrofebegrep, formulerte det som at apostrofiske dikt er et forsøk på å innskrive leseren, selv om den vet det er umulig: ”inscribing a logic that it itself reveals as impossible – but necessary” (1986: 37). Dette paradoksale forsøket er mulighetsvilkåret for apostrofen: å skrive inn noe den ikke kan skrive inn, det som alltid står utenfor, den mulige leseren, er *nødvendig* for diktet – for at diktet skal kunne skje *som* dikt, nå og i fremtiden. Det er den tredje apostrofiske dikt alltid henvender seg til, som en mulighet for å igangsette det performative potensialet gjennom den ansvarlige kontrasigneringen.

I kapittel 9.2, der jeg la fram oppgavens performativetsbegrep, så vi imidlertid at denne tredje størrelsen er en forutsetning for *all* språkbruk: alle språklige merker må kunne gjentas av en tredje, en utenforstående, for at de i det hele tatt skal kunne gi mening. Slik kan vi forstå apostrofens vending mot den tredje som en fremvisning av språkets vending. Vi vender oss mot språket og lar det språke gjennom oss, og gjennom språkets iterative matrise som alltid er vendt mot en tredje, venter vi på den tredjes kontrasignerende ”ja” – ikke som et svar, men som en gjentakning og en gjeninnsettelse av det språklige uttrykket. I forlengelsen av denne oppgavedelens undersøkelse av det atopiske kan vi si at språket selv er atopisk, og alle våre kontekstualiseringer av språket er en form for utopiske figureringer. Det performative i språket er en form for gjøren og ikke noe som gir oss viten, men jeg har i del tre om det performative vist at det performative alltid er en mulighet ved det konstative språket og omvendt. Derfor vet vi aldri sikkert når vi engasjerer oss i språkbruk om det vi sier faktisk kan innsette noe nytt, om vi klarer å aktivere språkets performativitet₁, eller om vi bare fremfører noe som allerede finnes i en performativitet₂. Derfor må vi også igjen og igjen vende oss til språket, og hele tiden forsøke å svare ”ja” mens vi gjenoppfinner jaet samtidig.

Med det vil jeg vende tilbake til det siste diktet fra hvert lesningskapittel, ”Som å søke beskyttelse” og ”Jeg gir deg”. De to diktene leser jeg nå i sammenheng med oppgavens avsluttende tenkning om hvordan det umulige kan være nødvendig. Dette gjør jeg i lys av diskusjonen av det kommende demokratiet og den tredje som den mulige leseren.

Formmessig er diktene relativt like: De har korte strofer bestående av en til fire verselinjer, og disse strofeinndelingene skaper vridninger i det motiviske, som gjør de poetiske bildene slående og kryptiske. Jeg ser først igjen på ”Som å søke beskyttelse” som jeg leste i underkapittel 7.3.

Som å søke beskyttelse
mot mørket
i armene til

et speil,

hos den
som kastet deg ut
fra din egen dyriske
varme. Siden er du

siamesisk alene

med et nattlodd
i hver av dine
fire hender

Det er ennå
før drukningen

eller
trekningen.
(Ulven 2000: 194-195)

Diktet viser en splittelse i det jeget som møter seg selv i speilet, som er kastet ut fra sin ”egen dyriske / varme”, som har blitt sitt eget speilbilde, den kalde overflaten. I møte med speilet der duet er sitt eget speilbilde, blir duet ”siamesisk alene”, alene og fordoblet, med nattlodd i sine fire hender, et dobbelt bilde som både kan vise til lodd som trekker deg ned og til loddet i et lotteri hvor ”du” kan bli trukket ut som en vinner. Her ender diktet, i spennet mellom to muligheter: ”drukningen // eller / trekningen”. Dette diktet omhandler altså duets speiling og diktet *som* speil, og viser en mulig forsvinning inn i speilbildet, eller en gevinstgivende trekning bort fra speilingen som skapes i og av diktet.

Der hvor dette diktet står og dirrer i et øyeblikk, ”ennå / før”, innehar det andre diktet, ”Jeg gir deg”, analyserte jeg i underkapittel 10.3, en ganske annen bevegelse.

Jeg gir deg
dette

fordi du ikke

er her

Jeg ser kroppsvarmen i hendene dine
lyse
svakt
mellom svartor

Det er et syn
Jeg følger etter
uten å røre
et øye

Du går dit
vi skal.
(Ulven 2000: 306-307)

Diktet har en apostrofisk henvendelse til et du som ”ikke er her”, leste som et refleksivt du. I diktets første vers sier det manifeste jeget at det ”gir deg / dette // fordi du ikke / er her”. Jeget gir ”dette”, diktet, tiltalen, apostrofen, til den som *ikke* er der. Dette er en paradoksal handling, hvor fraværet er en betingelse for handlingen. Men selv om duet ikke er ”her”, kan jeget se kroppsvarmen i duets hender lyse svakt. Og dette synet følger jeget etter, uten å bevege øynene. De kroppsvarme hendene som lyser mellom svartorene skaper et spill mellom lys og mørke, mellom nærvær og fravær. Dette er altså et ”syn” som jeget følger – og et syn som kan forstås som en visjon, en åpenbaring.

Diktet ender med ordene ”Du går dit / vi skal”. Jeg viste hvordan det kan leses metapoetisk, i sammenheng med diktets første verselinjer. Diktet vender seg mot noe som ikke er der, og gir seg selv til det som det ikke kan gis til. Om diktet gis til ”deg” ”fordi du ikke / er her”, kan det leses som en apostrofering av skriveprosessen, og som en apostrofe til den mulige leseren – diktet gis til et deg som ikke er der, *fordi* ”du” ikke er der, og leserens hender lyser mellom trærne, et bilde jeget ser for seg. Leseren finnes som en forestilling dypt inne i diktet, mellom trærne, som det lyriske jeget får et syn av, og den følger synet av at denne mulige leseren ”går dit vi skal”: mot avslutningen på lesningen.

De to diktene inneholder altså to ulike bevegelser: Mens det første diktet står i et spenn mellom to muligheter, mellom livet og døden, peker det andre diktet fremover mot noe det ikke selv kan se, men som det vet er der fremme, ”dit / vi skal”. Det er en benevning av varme i begge diktene. I det første ”din egen dyriske / varme” og i det andre ”kroppsvarmen i hendene dine”. I det første er ”du” kastet ut av din egen varme, og dét av den ”du” søker beskyttelse hos: speilet. I det andre diktet er det ”dine hender” som lyser av varme der ”du” beveger deg mot det stedet ”vi skal”. I det første kastes ”du” ut i kulden idet ”du” møter deg

selv i speilet, og mørket duet tar med deg inn, fordobles. I det andre er det et ”syn” uten å bevege øynene som fremstiller denne kroppsvarmen i hendene, og dette duet med de lysende håndflatene beveger seg bort fra diktet – en erkjennelse av et sted hvor ”vi” skal.

For at diktet skal kunne gi oss noe som vi skal forstå, må det være noe der som vi kjenner igjen: diktet kan fungere som et speil, hvor vi leser inn vår forståelse i det som står der, og speilet viser oss det vi selv er. Leseren reflekterer over diktet og lesningen reflekterer slik leseren. Dette vil jeg hevde tematiseres og reflekteres ut av begge disse diktene, på metapoetisk vis og på hver sin måte. I det første diktet møter vi speilet som noe å søke beskyttelse mot mørket hos, men nettopp ”som” – og dette ”som” er i seg selv en speiling, viser speilets fordoblende mulighet. Det er paradoksalt å søke tilflukt i et speil, og i hvert fall mot et mørke, for speilet bare fordobler, avgir ikke noe lys eller varme. Det finnes en fordobling i diktet som gir duet en usikker subjektstatus, men som samtidig skaper en paradoksal og dobbel mulighet av å enten trekkes inn i speilet eller å trekke seg bort fra det. I ”Jeg gir deg” reflekteres det lys fra kroppsvarmen din, i det du beveger deg bort, mot et sted ”vi skal”. Dette diktet peker utover, fremover, og gir slik leseren også et ”syn”: et syn vi gjennom jeget ikke kan se, men som vi kan forestille oss.

Her vil jeg igjen trekke inn mine to begreper om fokalisering og ekkolokalisering som jeg knyttet opp mot Derridas begreper om respekt og ansvarlighet. Jeg mener at dette er to tilnæringsmåter som finnes i Ulvens dikt, og som på samme måte som Derrida hevdet om blikket og stemmen, handler de om avstand i tid og rom, i evnen til å se noe i randsonen langt der fremme, og til å både lytte og svare til det man ikke kan se, men bare høre. I ”Som å søke beskyttelse” er det nettopp avstanden som forsvinner idet du søker beskyttelse i speilet, hvor du møter deg selv som en annen og blir ”siamesisk alene”. Her fordobles deg selv og mørket, og det vil ikke bli noe rom for fokalisering eller ekkolokalisering – med mindre du trekker deg bort fra speilet. I ”Jeg gir deg”, derimot, sendes stemmen ut til den som ikke er der, ganske likt det apostrofiske paradokset Derrida befester boken sin i: ”O my friends, there is no friend”. I dette diktet er det en *avstand* og en *usynlighet* som respekteres av stemmen som sendes ut i håp om å nå denne som beveger seg fremover: ”Det er et syn” som følges etter uten at et øye røres. Det er altså en avstand i tid og rom, og blikket fokaliserer mot noe det ikke kan se, men ser at du beveger deg mot noe fremtidig.

Den kommende vennen i det kommende demokratiet er altså knyttet til den tredje, den potensielle leseren, den som skal komme og kontrasignere det som skrives. Derridas begrep om det kommende demokratiet avhenger av muligheten for det vedvarende litterære og det performative i språket, for åpningen opp for og vendingen mot denne muligheten, hvor en

respektfull og ansvarlig kontrasignering inn i en ny kontekst vil kunne innsette en fremtidig hendelse. Det hefter en usikkerhet ved dette, men denne usikkerheten er også det som gjør det mulig. Det første diktet kan leses som det problematiske møtet med seg selv, som en bror: Det figurerer et møte av seg selv som en annen, og den andre som seg selv, en som bare kaster mørket tilbake, fordobler det – og man kan drukne i det, om man ikke trekker seg eller blir trukket ut av det.

Det andre diktet har derimot ikke en speiling innover, men *utover* – det gir et syn som bryter oss ut av speilingen, av brorskapet – man ser noe der ute som beveger seg, uten at man ser det. ”Jeg gir deg” er ikke en speiling, men kanskje en visjon, en *hildring*. Diktets avsluttende apostrofiske henvendelse, ”Du går dit / vi skal”, kan leses som en henvisning til den fremtidige leseren, mot den som mottar diktet som en gave og kontrasignerer – den kommende vennen, i det kommende demokratiet. Leseren sendes *forbi* diktet, til et annet sted, et sted diktet bare kan ha et ”syn” av; får vi en prosjektert erkjennelse, hinsides diktet selv. Vi gis en erkjennelse vi vanligvis ikke kan få, men som vi kan få et *syn* av. Det er dette umulig-mulige synet diktet gir oss når det gis til et du *fordi* det ikke er der: Det er det poetiske paradokset i seg selv som fremvises, gjennom linjebruddet og -bindingen som sammensetter ”Jeg gir deg / dette” og ”fordi du ikke / er her”. I dette apostrofiske bruddet som vender seg mot det som ikke ”er her”, ligger den vedvarende muligheten for en performativ hendelse, hvor noe nytt avdekkes og innsettes samtidig.

Vi kan kanskje si at det er et slikt ”syn” Sjklovskij omtaler i den toneangivende formuleringen i ”Kunsten som grep”, som jeg viste til i oppgavens første del: ”Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse” (2003: 18). Han skriver også at ”Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til, er i kunsten uviktig” (*ibid.*). Kunsten handler om å gi et *syn* og å kunne se tingenes tilblivelse. Vi har sett hvordan det atopiske er en forutsetning for at det skal finnes noen topografi, og hvordan iterabiliteten er grunnlaget for at språkmerker i det hele tatt kan forekomme. Kunsten vil altså spore det som skaper tingene, det som bringer dem frem i et nytt ”syn”. Samtidig har vi sett at et skille mellom det å avdekke og det å innsette ikke så lett kan tegnes opp, og at svaret blir at det er noe av innsettelsen i avdekkingen og omvendt. Derfor er det mer gunstig å snakke om kunsten som hendelse, hvor noe kommer til syne på bakgrunn av at noe ved det samtidig tildekkes. I diktet som hendelse finnes det likevel en mulighet for at det skal komme til syne noe radikalt nytt, og dét er den vedvarende muligheten i det performative.

Gjennom synet som kunsten skaper på og av tingene, som kan være performativt, kan vi gjøre en erfaring av en erkjennelse som vi ellers ikke kan nå. I forlengelsen av Sjklovskijs argument kan vi også si at kunsten kan bryte oss ut av den vante omgangen vi har med omverdenen: Vi får et syn på tingene som bryter oss ut av vanen ved å desautomatisere vårt forhold til dem, kan vi si med Sjklovskijs begrep. Min forståelse av det poetiske språkets paradoks som er dets ødeleggende og samtidig skapende kraft, bygger på en slik tenkning. Gjennom kunsten og kanskje spesielt poesien, på grunn av dens åpne betydningsspredning gjennom sin paradoksale skapende ødeleggelse, kan vi erfare noe nytt som ikke er nyttig, men som er *nødvendig* likevel, i sin umulige mulighet.

12.3: Nødvendige lesninger: ”Du går dit / vi skal”

”Diktet er en hendelse som aktualiseres gjennom lesning som et tropologisk overfall på leseren”, har jeg sitert fra Aadlands bokkapittel ”Før, nå og etterpå” i *Lyrikk og lyrikkesning* (1998c: 77). Jeg har gjennom denne oppgaven vist hvordan det poetiske språket er kjennetegnet av den apostrofiske vendingen, for språket henvender seg til dikteren, ikke for å kommunisere, men for å overføre en form for kraft, en verbisk hendelseskraft som får diktet til å skje. Apostrofen er typisk poetisk på grunn av spenningsfeltet som skapes i den doble vendingen, hvor diktet vender seg mot noen som er fraværende på det diskursive planet, og samtidig mot den som alltid vil være *utenfor* diktet, men en vedvarende mulighet: den mulige leseren. Diktene jeg har lest gjennom oppgaven viser hvordan apostrofen på ulike måter gir oss randsoneerfaringer av det umulige gjennom prosopopeiaer koblet opp mot og inn i et nettverk av troper og figurer vi ikke har utsatt oss for før. Ulvens apostrofiske dikt produserer og reproducerer en grense opp mot det atopiske, og gir oss et ”syn” vi kan følge i diktet, og som kan bryte oss ut av vår gjenkjennende speiling i forholdet vårt til den virkelige verden rundt oss.

Diktene jeg leser i oppgaven er valgt ut på bakgrunn av deres apostrofiske henvendelser til de forskjellige kategoriene av ”du”, samtidig som at de alle har spennende figureringer av det umulige. Motivisk finner vi i de fleste diktene en bevegelse mot en *annen* tilstand, en annen forståelse. Motivene er det hvite, som snøen, og åpne flater, som speilet, som begge er reflekterende fenomener. Det motiviske speiler formen, og omvendt, og dette skaper en bevegelse som både er tildekkende og avslørende; diktene ender ofte i paradokser eller paradoksale situasjoner. Slik Hillis Miller sier det i forlengelsen av Derrida: vi møter på litteraturens hemmelighet som vi aldri kan avdekke én gang for alle (Hillis Miller 1995: 308). Imidlertid vil jeg i dette avsluttende kapitlet diskutere hvordan vi ikke må stoppe opp ved

litteraturens hemmelighet og poesiens paradokser. Kontrasigneringen må gjentas igjen og igjen: vi blir aldri ferdig med å kontrasignere, ikke engang ett spesifikt dikt.

De apostrofiske diktene kan sies å gi oss en erfaring av en umulig erkjennelse: litteraturen holder sin hemmelighet, helt i overflaten, på sitt paradoksale vis. Kunsten fungerer som et speil, men kunsten og speilet kan plutselig vise oss noe vi ikke så der før. *Speilet* kan tre frem for oss som *stein*, kan vi si med Ulvens begreper – vi kan med ett se noe nytt ved det vi ser, noe vi ikke har kunnet forstå, eller noe vi ikke visste i det vi vet. Neple fremsetter at vi kan ha med oss kunstens paradokser som en mulig erfaring av noe vi ikke kan fullt ut erkjenne: En grenseerfaring av det som er i randsonen, en form for innsikt som ”ikke kan hentes hjem, men som kan iscenesettes og vises frem for leseren” (2016: 111). En lignende tanke vil jeg si ble fremlagt i første kapittel, hvor jeg viste til det Kittang omtaler som en dansende tenkning i forlengelsen av Nietzsche i *Ord, bilete, tenking*. I likhet med det Neple mener at Ulvens paradoksale estetiske uttrykk kan gjøre, fremsettes det her en verdi i å ikke bringe det ugjenkjennelige inn i noe gjenkjennelig, å la det være i sin uforståelighet ved å utsette å felle dommer (Kittang, 1998a: 64). Neple fremsetter dette som en kontemplativ dimensjon som lar leseren dvele ved Ulvens paradoksale utopier, som vi ikke kan bli værende i, men som kan bli værende *i* oss (2016: 219).

Imidlertid har denne oppgaven vist at vi som lesere *må* felle dommer på et tidspunkt: vi må rekontekstualisere lesningen idet vi forsøker å forstå det vi leser, for at noe skal kunne *skje*. I boken *Deconstruction in a Nutshell* fra 1997 står det trykket en samtale kalt ”The Villanova Roundtable”, hvor Derrida svarer på spørsmål fra en rekke filosofiprofessorer fra Villanova Universitet sin nye filosofiavdeling, inkludert John. D. Caputo, som har satt sammen boken. Der fremkommer det at Derrida forstår enhver innsettelse av noe nytt som noe som må gjentas igjen og igjen, fordi hver gang man hevder å innsette noe, vet man ikke om det faktisk skjer, eller om det bare er en etterligning, at man later som (Caputo 1997: 27). Som jeg viste i diskusjonen om kontrasignering, fremhever Derrida hvor avgjørende det er at ethvert ”ja”, enhver kontrasignering, er noe som både må svare på et opprinnelig ja, på en foreliggende signatur, og som samtidig *selv* må være den første signaturen (Caputo 1997: 28). Det svarende jaet må alltid gjenoppfinne jaet, være en ny kontekstualisering gjennom kontrasigneringens rekontekstualisering: hver gang vi leser må vi ansvarlig og med respekt forsøke å fortolke det vi leser, men da innsetter vi samtidig alltid det vi leser i en *ny* kontekst. Og denne rekontekstualiseringen kan være feil og den kan være misvisende, og alle de andre mulighetene Caputo ramser opp for enhver kontrasignering. Lesningen vil aldri kunne være en fullstendig utesking av litteraturens hemmelighet.

Dette har med den iterative spredningen av språklige merker å gjøre: den er nærmest ustoppelig. Vi kan lese den samme teksten igjen og igjen, og den kan alltid være noe nytt, noe annet. Det er et pågående og vedvarende arbeid å lese, noe vi aldri blir ferdig med og kan se på fra avstand. For vi blir med ett trukket inn i lesningen igjen, inn i språkets mulige rekontekstualiseringer, vi tar opp plassen til den tredje og gjenskaper diktet og innsetter performativt en ny lesning av det. I forlengelsen av Derridas utlegning om forholdet mellom bror og venn kan vi si at vi tar imot rollen som den tredje, den fremtidige leseren, idet vi møter teksten og forsøker å nærme oss den, før vi igjen kommer nær og står i fare for å bli en bror: å speile oss selv i den. Å møte den apostrofiske poesiers paradokser er altså et vedvarende arbeid vi går inn i, hvor vi ikke må stoppe opp ved litteraturens hemmelighet, men heller forsøke å kontrasignere, å skape fortolkninger, som nødvendigvis vil måtte skje igjen og igjen, fordi de alltid vil være feilbare og utilstrekkelige. Men vi kan likevel gjøre lesningene til gaver, til muligheter vi gir videre, til en ny som kan komme og igjen kontrasignere.

Dette mener jeg Ulven selv diskuterer når han i ”Randbemerkninger til Leopardis uendelighet” skriver om hvordan kunsten er begrenset, men tillater fantasien å supplere i det uendelige gjennom kunsterfaringen (2013: 616). Der skriver han om at det i nyere vestlig kunst nærmest ikke finnes noen ”almen kodifisering” lenger, og hvor det uendelige iscenesettes gjennom

formen mangfoldige spill, og selve det uforståelige blir nesten pirrende fordi det bak dette uforståelige kan ligge en uendelighet av ny mening: man har følelsen av å være med på en ekspedisjon inn i et land som aldri vil bli ferdig kartlagt, eller et land som er koekstensivt med sine kart. (Ulven 2013: 613-614).

I dette sitatet ser vi hvordan Ulven er bevisst skriftens nærmest uendelige spredning av betydning, som man hele tiden kan utforske ”i et land som aldri vil bli ferdig kartlagt”, som han skriver. Og som tidligere nevnt, fremsetter Ulven i samme essay kunstens hemmelighet som at den ikke kan tilfredsstillere våre umettelige begjær: ”Kunsten er og blir lokkemat i et ekornhjul”, skriver han (2013: 616). Vi *avdekker* dette landskapet mens vi *innsetter* det, og derfor kan aldri kartlegge det fullt ut – som jeg har vist i denne fjerde oppgavedelen er det atopiske alltid der uten å være der, og forskyver og krypterer det vi forsøker å tilegne oss.

Kunsterfaringen er en uendelig supplering, og det uendelige er betegnet av det gjentakende, i motsetningen til evighetens fyllestgjørende ro. Men i denne uendeligheten og umuligheten mener Ulven samtidig at det murrer en ”bitter glede” – vi kan ikke nå frem dit, men, som han skriver, ”vi kan tenke på det” (*ibid.*). Ulvens apostrofiske poesi skaper og

gjenskaper fremstillinger av umulige erfaringer, av randsoner og formgivinger av det atopiske, som ikke er tilfredsstillende fordi de ikke viser oss det faktisk atopiske, men som kan gi oss en ”bitter glede” ved vår mulighet til å tenke på dette umulige. Og derfor må vi gjøre det igjen og igjen. Med Ulvens bilde kan vi si at vi er som ekorn i et hjul hvor vi gis kunst som lokkemat. De apostrofiske diktene fokaliserer og ekkolokaliserer frem prosopopoetiske figureringer av det vi ikke kan nå, som aldri vil være tilfredsstillende, som alltid må gjenskapes og suppleres i lesningen. Slik fungerer apostrofen som en performativ strategi mot det umulige: som et potensiale vi iverksetter gjennom lesningen, hvor vi både innsetter og avdekker det umulige landskapet vi hele tiden nærmer oss.

Sagt med diktet ”Jeg gir deg”, når vi som den mulige tredje aldri frem ”dit / vi skal”, men vi kan igjen og igjen gis et syn som vi ”følger etter / uten å røre / et øye”, gjennom den apostrofiske poesiens paradokser. Diktet må kontrasignerers på nytt, igjen og igjen, for å holde oss seende og lyttende mot det som kan komme, i det uendelige løftet vi gir når vi vender oss mot det umulige.

Litteraturliste

- Aadland, Erling (1998a). "Jeg'et i diktet og det lyriske jeg". *And The Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Ariadne Forlag, Bergen. (107-122).
- . (1998b). "Den lyriske hendelse. En lesning av 'Blue Moon'". *And the Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Ariadne Forlag, Bergen. (32-59).
- . (1998c). "Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport". Ole Karlsen (red.). *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter*. Landslaget for norskundervisning (LNU), Cappelen Akademisk Forlag, Oslo. (23-79).
- Byrkjeland, Gro (1994). "Den problematiske poesien – mening og ikkje-mening i Inger Elisabeth Hansens og Tor Ulvens lyriske diktning". [Hovedoppgave]. Universitetet i Bergen.
- Adorno, Theodor W. (2003). "Tale om lyrikk og samfunn". Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg & Hans H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2. utg. Universitetsforlaget, Oslo. (369-384).
- Austin, J. L. (1975). *How to Do Things with Words*. [1962]. 2. utg. Oxford University Press, Oxford.
- Borge, Torunn & Henning Hagerup (1999). *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Tiden Norsk Forlag, Oslo.
- Caputo, John D. (1997). *Deconstruction In a Nutshell*. Fordham University Press, New York.
- Culler, Jonathan (1985). "Changes in the Study of the lyric". Chaviva Hošek & Patricia Parker (red.). *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Cornell University Press, Ithaca og London. (38-54).
- . (1981). "Apostrophe". *The Pursuit of Signs*. Cornell University Press, Ithaca. (149-171).
- Derrida, Jacques (2005). "Brev til en japansk venn". *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, 23:1-2 (2005). Aschehoug, Oslo. (5-11). Fra nettside: [https://www-idunn-no.pva.uib.no/file/ci/59686216/Brev til en japansk venn.pdf](https://www-idunn-no.pva.uib.no/file/ci/59686216/Brev%20til%20en%20japansk%20venn.pdf). [Lesedato: 12.05.2017].
- . (1997) *The Politics of Friendship*. [1994]. [Engelsk oversettelse: George Collins]. Verso, London, New York.
- . (1988). "Signature Event Context". *Limited Inc*. [Engelsk oversettelse: Samuel Weber]. Northwestern University Press, Evanston. (1-23).
- Hagerup, Henning (1993). "'Dette mørket er det det gjelder': Om lys, mørke og utopiske anslag hos Tor Ulven". *Vagant*, nr. 4. (67-68).

- Hartmann, Lone (2007). *Sproglige stilleben: En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Syddansk Universitetsforlag, Odense.
- Heidegger, Martin (1962). *Hva er metafysikk?* [Norsk oversettelse med anmerkninger: Guttorm Fløistad]. Asbjørn Aarnes & Egil A. Wyller (red.). *Hva er metafysikk? Aristoteles, Bergson, Heidegger*. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo. (99-138). Fra nettside: <http://www.nb.no/nbsok/nb/25d55eda434e7d317c8751eaf2381d94.nbdigital?lang=no#97>. [Lesedato: 14.5.2017]
- . (1954). "Bauen Wohnen Denken" [1951]. *Vorträge und Aufsätze*, 2. Verlag Gunther Neske, Pfullingen.
- Hillis Miller, J. (2010). "Performativity₁/Performativity₂". Lars Sætre, Patrizia Lombardo & Anders M. Gullestad (red.). *Exploring Tectual Action*. Aarhus University Press, Aarhus. (31-58).
- . (2001). *Speech Acts in Literature*. Stanford University Press, Stanford.
- . (1995). *Topographies*. Stanford University Press, Stanford.
- Holmene, Nikolai Heggem (2012). "En lesning i to dikt i Gunnar Wærness' diktsamling *Hverandres*: Å lese noe som vil bli. En undersøkelse av diktene prosessuelle og potensielle form". [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. Fra nettside: <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-33503>. [Lesedato: 11.05.2017].
- Janss, Christian & Christian Refsum (2010). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. [2003]. 2. utg. Universitetsforlaget, Oslo.
- Johnson, Barbara (1986). "Apostrophe, Animation and Abortion". *Diacritics*, 16:1 (1986 Spring). Johns Hopkins University Press, Baltimore. (28-47). Fra nettside: <http://www.jstor.org/stable/464649>. [Nedlastet: 13.05.2017].
- Karlsen, Ole (2003). "Innledning". *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Ole Karlsen (red.). Unipub Forlag, Oslo. (1-7).
- Kittang, Atle (1998a). *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- . (1998b). "Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon". *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter*. Ole Karlsen (red.). (81-96).
- Kneale, Douglas (1991). "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered". *ELH*, 58:1 (1991). (141-165). Fra nettside: <http://www.jstor.org/stable/2873397>. [Lesedato: 13.05.2017].
- Larsen, Janike Kampevold (2007). *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub Forlag, Oslo.

- McLaughlin, Emily (2012). *Yves Bonnefoy: The performative and the negative*. [Avhandling]. Oxford University, Oxford. Fra nettside: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:5fef9259-38e2-41bf-815a-33de1ef2ac64>. [Lesedato: 11.05.2017].
- Lombnæs, Andreas G. (2003). "Spør av liv / på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme". Ole Karlsen (red.). *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub Forlag, Oslo. (97-112).
- Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Aschehoug & Co. & Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Melberg, Arne (2003). "Två prosapoetiska strategier: Tor Ulven och Tomas Tranströmer". Ole Karlsen (red.). *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub Forlag, Oslo. (113-123).
- Nepfe, Anemari (2016). "Vi fortsetter forbi ordene". *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. [Avhandling]. Universitetet i Bergen.
- Oterholm, Knut (1998). "Mot tommere sider: En reflekterende nærlesning av et utvalg dikt fra Tor Ulvens diktsamling 'Det tålmodige'". [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Pollard, Natalie (2012). *Speaking to You. Contemporary Poetry and Public Address*. Oxford University Press, Oxford.
- Richardson, Alan (2002). "Apostrophe in Life and in Romantic Art. Everyday Discourse, Overhearing and Poetic Address". *Style*, 36:2 (2002). (363-385). Fra nettside: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.36.3.363>. [Lesedato: 13.05.2017].
- Royle, Nicholas (2005). "Hva er dekonstruksjon?" *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, vol. 23, nr. 1-2. (43-57). Fra nettside: https://www-idunn-no.pva.uib.no/file/ci/59686174/Hva_er_dekonstruksjon.pdf. [Lesedato: 13.05.2017].
- Rygg, Janne Charlotte (2004). "Om en lampe: Eduard Mörikes 'Auf eine Lampe' og debatten mellom Emil Staiger, Martin Heidegger og Leo Spitzer". [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo. Fra nettside: <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-9783>. [Lesedato: 11.05.2017].
- Røed, Kjetil (2000). "Søppelsolens Ansikter – lesninger i Tor Ulvens 'Søppelsolen'". [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Sjklovskij, Viktor B. (2003). "Kunsten som grep". Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg & Hans H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2.utg. Universitetsforlaget, Oslo. (13-28).
- Smith, J. Mark (2007). "Apostrophe, or the Lyric Art of Turning Away". *Texas Studies in Literature and Language*, 49:4 (2007). (411-437). Fra nettside: <http://www.jstor.org/stable/40755495>. [Lesedato: 13.05.2017].
- Strudensky, Andrea Lynn (2012). *Catastrophe's Apostrophe: The poetics of address in Frank O'Hara, Jack Spicer and Langston Hughes*. [Avhandling]. State University, New York

at Buffalo. Fra nettside: <http://search.proquest.com.pva.uib.no/docview/1113389900/>
[Lesedato: 11.05.2017].

Tveito, Finn (2003). ”Steinens ytterste forvandling”. Ole Karlsen (red.). *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub Forlag, Oslo. (83-95).

Ulven, Tor (2013). *Prosa i samling*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

———. (2000). *Samlede dikt*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Wulfsberg, Marius (1996). ”Du finnes ikke – Om Tor Ulvens kortprosa”. *Bøygen. Organ for nordisk språk og litteratur*. Nr. 3: Kortprosa. (8-11).