

«På mørkets skjøre, blanke overflatehinne»

En kartlegging av forholdet mellom patos og eksistensielle grunnbetingelser i

Tor Ulvens forfatterskap



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Edward Velure

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2021

Innhold

Angående referanser.....	5
Innledning.....	6
Oppsummert problemstilling.....	6
Et møte med Tor Ulvens forfatterskap.....	6
Eksistensiell pessimisme i Ulvens diktning.....	7
«Et språk som lekker».....	9
Oppgavens omfang, form og metode.....	10
Sekundærlitteratur.....	11
Begrepsavklaring – Patos.....	13
Ulvens angst.....	13
Disposisjon.....	14
Første kapittel: Individets angst.....	16
Isolert i livet.....	17
Isolert fra selv-et.....	21
Isolert fra medmennesket.....	24
Fødsel og oppvåkning.....	27
Tekstens ufornuft.....	30
Andre kapittel: Kunstens lindring.....	32
Ambivalens i møte med kunsten.....	33
Saudade.....	34
Kunstens begrensning.....	35
Det meningsløses frelse.....	40
Tredje kapittel: Perspektiv og tunnelsyn.....	46

Perspektivets bevegelse.....	48
Ulvens tunnelsyn.....	50
Ikke-refleksjon.....	55
Fjerde kapittel: Tekstens medlidenhet.....	57
Individet/kollektivet.....	60
Et dumt spørsmål.....	61
(Historisk) og sentimentalitet.....	66
Femte kapittel: En hardt tilkjempet varme.....	70
Dansende over mørket.....	71
Menneskene bak brutaliteten.....	73
Tekstens to sjeler.....	75
Lysets likevekt – Avsluttende tanker.....	78
Abstract.....	81
Litteraturliste.....	82

Forord

Først og fremst vil jeg si tusen takk til veileder Arild Linneberg for oppmuntrende og kloke ord gjennom dette arbeidet. Du har gitt meg akkurat det jeg trengte. Jeg vil også takke Erik Bjerck Hagen for tidlig veiledning i utarbeiding av prosjektbeskrivelse. I tillegg vil jeg rette en stor takk til Henning Hagerup, som tidlig i prosessen overbeviste meg om at denne tematikken var verdt å skrive om.

Tusen takk til Catherine for at hun har vist forståelse og tålmodighet gjennom disse årene, og for at hun har jobbet for å brødfø familien mens jeg har labbet rundt som grublende student. Mahal kita.

Den største takken fortjener sønnen min, Benjamin Rafael, som hver ettermiddag har trukket meg opp fra de eksistensielle dybdene ved å fortelle meg en historie, synge en ny sang til meg, vise meg et kult triks, eller rekruttere meg som bygningskonsulent i et omfattende duplo-prosjekt. Uten deg hadde jeg druknet i tanker. «Sim-ba, Sim-ba, en-hett-e Bim-ba / Sim-ba, Sim-ba neee-sti-gla» - Benjamin Rafael, 2021

Angående referanser

Alle sitatene fra Tor Ulvens tekster er hentet fra pocketutgavene av *Prosa i samling* og *Dikt i samling*, begge utgitt i 2013 ved Gyldendal. For enkelhets skyld bruker jeg forkortet referanse til disse bøkene i oppgaveteksten.

PS *Prosa i samling*

DS *Dikt i samling*

Innledning

Oppsummert problemstilling

I denne masteroppgaven skal jeg gjøre en utforskende lesning av tekster fra hele Tor Ulvens forfatterskap, med hensikt å drøfte hvordan tekstenes emosjonelle innhold står i forhold til tekstenes tematikk. Det har i annen litteratur om Ulven blitt skrevet mye om den eksistensielle grunntonen og angsten i Ulvens diktning, og det har også blitt skrevet en del om det medmenneskelige og kjærlige i forfatterskapet, men disse to temaene har i mindre grad blitt satt i sammenheng. Det er dette jeg ønsker å gjøre gjennom denne undersøkelsen, med et mål om å bidra til nye måter å lese Ulven på.

Et møte med Tor Ulvens forfatterskap

Tor Ulven (1953-1995) er en norsk forfatter som, fra han debuterte med diktsamlingen *Skyggen av urfuglen* i 1977, til den posthume utgivelsen av kortprosasamlingen *Stein og speil* i 1995, ga ut totalt elleve bøker. Han skrev til å begynne med dikt, før han fra og med *Gravgaver* i 1988 i hovedsak skrev kortere prosa (eller fragmentarium, historier eller memorabilia, som han selv kalte det). I tillegg ga han ut romanen *Avløsning* i 1993.

Mens Tor Ulven i sterk grad blir hyllet som en av Norges store forfattere blant en begrenset gruppe forfattere og litteraturinteresserte, har Ulvens forfatterskap til gode å nå ut til de store lezerskarer. Det er kanskje ikke så overraskende at en moderne norsk poet og kortprosaist ikke selger hundretusenvis av bøker, men mer overraskende er det kanskje at det er mulig å ta en treårig bachelor i litteraturvitenskap uten å høre en eneste referanse til Tor Ulven. Ulvens relative obskuritet er ikke temaet for dette prosjektet, men det er likevel verdt å spørre seg hvordan dette store forfatterskapet skal finne sin fortjente plass i norsk litteraturhistorie om det finnes så få mennesker som kan formidle ham til ettertiden?

Det er nærliggende å tro at den mest vidtrekkende referansen til Tor Ulven i populærkulturen, kommer fra Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*-serie, og det er også fra disse bøkene jeg ble kjent med Tor Ulven, tilbake på høsten 2015. Knausgård omtaler, så vidt jeg kan huske, hans følelser for Ulven to ganger i denne bokserien: Når han beskriver den euforiske følelsen av å bli sammenlignet med Ulven under et forfatterseminar, og når han beskriver sorgen i det litterære miljøet i Bergen i møtet med nyheten om Ulvens død. Før den tid hadde jeg aldri hørt om Tor Ulven, men jeg ble interessert nok til å besøke nærmeste bibliotek og låne *Stein*

og speil: mixtum compositum, utgitt kort tid etter Ulvens død i 1995, som var den eneste Ulven-boken de hadde. Dette regner jeg som det sterkeste møtet jeg noen gang har hatt med et litterært verk, og ledet til en langvarig fascinasjon av Tor Ulvens diktning, som til slutt har resultert i denne oppgaven.

Eksistensiell pessimisme i Ulvens diktning

Tor Ulvens forfatterskap er utvilsomt preget av et tungt mørke. Diktningen omfatter graver, døden, mørke og smerte, med en gjennomgående angstens nerve. I tillegg er språket ofte preget av lange setninger, obskure fremmedord, hyppige parenteser, og enorme tidshopp. Da jeg først leste Ulven, var det ikke en enkel opplevelse, og dette første møtet ga også en pekepinn på hvorfor Ulven ikke har nådd ut til den brede befolkningen. Det kan være vanskelig å lese Ulven, både språklig og emosjonelt. De språklige utfordringene kan fort oppfattes som unødvendige og ekskluderende, men etter hvert som man blir kjent med Ulvens forfatterskap, blir det klarere at dette karakteristiske språket fremhever et av forfatterskapets sentrale tema. Her fra Ulvens eneste intervju, med *Vagant* i 1993, gjengitt i Alf van der Hagens *Dialoger II*, hvor et svar om bruken av fremmedord utvider seg til en tanke om litteraturen i sin helhet:

Denne ansamlingen av fremmedord og spesialterminologiske uttrykk antyder nok at det ikke går an å gripe verden uansett. Du kan prøve med de mest vanvittige ord, men de treffer ikke. Det blir latterlig. Dette er litteraturens hjelpeløshet; språket får ikke grepet på sakene, uansett. Det synes å ligge en selvmotsigelse her, når man først antar at litteraturen ikke kan unngå å si noe om eksistensen. Den gjør utvilsomt det, men den mislykkes også hele tiden. (1996: 261)

En av årsakene til at Tor Ulven er en vanskelig forfatter å forstå, er at det er en innebygd distanse mellom teksten og eksistensen som forsøkes å formidles. Denne distansen mellom språket (og kunstens språk) og virkeligheten som beskrives, er en godt kjent tematikk i litteraturen, men Ulven går lenger enn de fleste i å skrive tekster som ofte fremstår som en ren dialog mellom en eksistensbekreftende og en eksistensavkreftende stemme; *slik er det, men det er ikke slik det er*. Litteraturen kan fortelle oss noe om eksistensen, ved å fortelle oss hva eksistensen ikke er. Og med dette kommer det en angst; angsten i møtet med tanken på det uerkjennelige i eksistensen, det totale mørket som ligger før og etter livet, og ensomheten

i det at vi for alltid er innestengt i vår egne subjektive meningsskaping, adskilt fra alt annet. Dette diktet fra den etterlatte samlingen *Utgravde fløyter* (1985-86) illustrerer dette:

*Det går ingen vei til-
bake til fraværet
av mening. Om du så
er stum og bare ser
har du fornuft i
blikket. Når du senker
øyelokket, er mørket
fullt av tanker:
ildfluer, virrende.
Du er en lampe
med lysende øyne. (DS: 430)*

Du er en lampe. Du lyser opp mørket, men du kan aldri skruses av. Aldri kan mørket være fullstendig, det brytes opp av tankene som virrende ildfluer. Dine lysende øyne garanterer at du alltid vil rette et meningsskapende lys mot det du ser, men det garanterer også at det du ikke ser vil forbli i mørket. Du kommer alltid til å *skape* mening, men du kommer aldri til å *finne* mening. Eksistensen finnes kun i fragmenter som eroderer før du kan forsøke å sette dem sammen til en helhet. Det er et slikt fragmentarisk eksistenssyn, og angsten som følger med det, som formidles av Tor Ulven. I innledningen til Ulvens intervju med *Vagant*, skriver Alf van der Hagen: «Man kan ... ikke gå inn i Tor Ulvens verden for å bli værende der. Da er hans skrift – og her: hans tale – snarere en slags motgift, et antistoff, mot falsk trøst og lettvinde løsninger.» (1996: 241) Dette er en referanse til Tor Ulvens Leopardi-essay, hvor Ulven skriver om kunsten, noe jeg kommer inn på senere, men brukt om Ulven får dette også en annen betydning; det er ikke utholdelig å bli værende i Tor Ulvens verden. Det er en påkjenning, og til tider en brutal demontering av illusjonene som for mange gjør livet levelig. Dette gjør at det er vanskelig å ikke ta Ulvens diktning personlig. Det å opprettholde en slags objektiv distanse synes umulig i møte med for eksempel avslutningen av teksten «Gitt» fra *Nei, ikke det*, som jeg kommer mer inn på senere i teksten, hvor menneskets siste øyeblikk beskrives som «øyeblikket da mørket fra fødselen møter mørket fra etter livet, som om eksistensen var en omvendt tunnel, en tunnel av lys, en unntakstilstand av synlighet, mens

mørket straks etterpå nærmer seg og lukker seg fra begge sider.» (PS: 158) Man må ikke nødvendigvis være over gjennomsnittet påvirkelig for å la et slik klaustrofobisk eksistensielt bilde skjære gjennom til sitt innerste, og få noe slikt som arbeidet med en masteroppgave til å virke totalt irrelevant. Dette er en smerte jeg mener det er nødvendig å gjennomgå for å kunne oppleve Tor Ulvens forfatterskap. Man må ikke nødvendigvis tilegne seg dette eksistensielle perspektivet som sitt eget, men man må gå inn i det og føle det. Spørsmålet man kan stille seg da, er hva som gjør at det er verdt å lese Ulven?

«Et språk som lekker»

Det finnes naturligvis flere svar på spørsmålet stilt overfor; det spennende språket, den nyskapende formen, det fascinerende tankestoffet. Men for min del var det noe annet som gjorde at jeg holdt fast ved Ulvens forfatterskap, og som også har vært grunnlaget for denne oppgaven: Ulvens varme patos. Nærmere bestemt, stedene i forfatterskapet hvor Ulvens tekster bryter ut fra det tilsynelatende nøytrale, eller den eksistensielle angstens patos, og viser oss noe annet, noe varmere. Omringet av smerten i diktningen, skapes det også rom for lindring i smerten. Ulvens forfatterskap bryter aldri fullstendig med det pessimistisk-eksistensielle, men det dukker opp tekster hvor det likevel oppstår en mulig varme.

((*Uleselig elsker uleselig*)) (DS: 174)

Dette diktet fra *Det tålmodige* kan på sin ene linje fortelle oss mye om Tor Ulvens forfatterskap. De to uleselige ordene som omringer ordet «elsker» sier noe om livet som temporært og forbigående, om at vi alle forsvinner og glemmes. Men samtidig blir ordet «elsker» stående igjen. Diktet står ikke som «((Uleselig) (uleselig) (uleselig))». På den ene siden kan det tilbakeværende ordet gjøre diktets implikasjoner mørkere, ved at sentimentet nå står alene; når subjekt og objekt er forsvunnet (fra benken, pulten eller trestammen e.l. vi kan tenke oss at det var risset inn i, og kanskje også borte fra verden) er kjærligheten forlatt. Men på den andre siden kan det leses som et lys. Noe som står igjen, som gir sentimentet en kraft selv uten avsender og mottager. Noen elsket noen, og antagelig elsker noen andre noen andre fremdeles, til tross for at deres navn også vil bli brutt ned med tiden.

I Ulvens litterære univers er eksistensen verdiløs, men det betyr ikke nødvendigvis at alle Ulvens tekster følger dette universets lover. Fra hans intervju med *Vagant*:

Jeg er ingen nyromanforfatter i den betydning at jeg later som om fortellerstemmen er en objektiv instans. Det finnes, tror jeg, mye ekspressivt i bøkene mine, og det står jeg inne for. (...) Jeg er ikke interessert i å være objektiv og kjølig. Jeg vil ha en tekst som lekker. (Hagen, 1996: 263-264)

Det er slike lekkasjer som muliggjør angsten som kommer frem i Ulvens forfatterskap, men det er også dette som skaper rom for at ord som *elsker* får mulighet til å skinne. Ulven forsøker ikke å skrive fra en ikke-menneskelig (objektiv) instans, men han synes heller ikke å *forsøke* å skrive fra en menneskelig instans. Det menneskelige i Ulvens diktning oppstår organisk. Patos er ikke noe som blir skrudd av og på i varierende intensitet; språket kan ikke unngå å lekke patos. Mens det utvilsomt er angsten som lekker mest, når trykket fra det eksistensielle blir for sterkt, så oppstår det også små lekkasjer fra andre kilder; medmenneskelighet, sorg, kjærlighet og humor.

«Det finnes, tror jeg, mye ekspressivt i bøkene mine, og det står jeg inne for», sier Ulven. Han *tror* at det finnes mye ekspressivt i bøkene sine, han vet det ikke, men han står uansett inne for det. Ulven verken omfavner eller opphøyer sin egen menneskelighet, men viktigere: han forneker den ikke. Derfor fremstår ikke det ekspressive i teksten som et virkemiddel for å styrke et tekstens formål, men heller som et naturlig respons til tekstens tankeprodukt.

Dette gjør at det ekspressive i Ulvens diktning kan leses som spesielt ærlig, fordi at det fremstår som nettopp lekkasjer – lekkasjer som oppstår når trykket blir for stort. Men dette gjør også at Ulvens forfatterskap ofte kan leses som kaldt. Ulven viser ingen behov for å uttrykke en eksplisitt emosjonell respons til ethvert inntrykk; det sterke patos bryter overflaten kun i små øyeblikk. Dette gjør at disse øyeblikkene får en langt større kraft, da de aldri fremstår som overflødige.

Oppgavens omfang, form og metode

I dette prosjektet ønsker jeg å kartlegge det emosjonelle i Ulvens forfatterskap. Banalt sagt: Jeg vil være rørleggeren som forsøker å lokalisere de ekspressive lekkasjene og lete etter årsaken. For å gjøre dette vil jeg gjøre noenlunde nære lesninger av et stort antall Ulven-tekster og utdrag fra hele forfatterskapet. Jeg kommer ikke til å følge noen konkret, tradisjonell litteraturvitenskaplig metode, men heller benytte meg av en assosiativ, til tider essayistisk stil. Dette synes for meg å være den beste måten å utføre en relativt omfattende

utforskning av en tematikk som aldri kan bli ferdig utforsket. En slik fri form er også en refleksjon av hvordan jeg har arbeidet med dette temaet. En assosiativ arbeidsmetode har vært viktig for å kunne skape fri flyt mellom Ulvens tekster, noe som har vært en ambisjon for dette prosjektet. Jeg ønsker i størst mulig grad å la Ulven-tekstene jeg bruker kommentere hverandre og vise veien videre.

Sentralt i dette prosjektet er det evokative i diktningen; følelsene tekstene synes å formidle og fremkalle. Dette krever, som jeg skriver om tidligere i innledningen, en sterk personlig nærhet til teksten. Denne oppgaven kan kanskje kalles et forsøk på *en empatisk lesning* av Tor Ulven. Det er fremdeles nødvendig å tolke teksten grundig på jakt etter sannsynlig meningsinnhold, men dette meningsinnholdet må deretter påtvinges min subjektivitet, muligens i større grad enn det som er vanlig i litterær tolkning. Språk kan ikke formidle følelser fra tekst til leser; det kan kun fremprovosere følelser hos leseren. Det er derfor hverken forfatter eller språk som skaper tekstens følelsesinnhold, men jeg som leser. Dermed krever dette arbeidet 1) *at jeg evner å utarbeide sannsynlige tolkninger av tekstene*, og 2) *at følelsesinnholdet jeg konstruerer ut fra disse tolkningene kan treffe noe fellesmenneskelig innenfor den subjektiviteten som er det menneskelige følelsesapparatet*. Det første punktet er naturligvis nødvendig i all litteraturvitenskaplig tolkning, mens det andre punktet her er nødvendig for at resultatet av denne undersøkelsen skal være relevant for andre enn kun undertegnede.

Sekundærlitteratur

De tre mest sentrale verkene om Tor Ulvens diktning jeg refererer til i denne oppgaven, er *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven* (1999) av Torunn Borge og Henning Hagerup, *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008) av Janike Kampevold Larsen, og *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2018) av Anemari Neple. Disse tre verkene utgjør til sammen det jeg vil hevde er en godt balansert Ulven-litteratur. Borge og Hagerup sin bok veksler mellom det biografiske og det litterære, og er utvilsomt også inspirert av deres vennskap med Ulven. Boken gir en oversikt tematiske utviklinger i forfatterskapet, samtidig som den gir oss et lite innblikk i forfatterens liv. Janike Kampevold Larsens bok er i større grad fokusert på å tolke form og språk i Ulvens diktning, for deretter å knytte disse tolkningene til eksistensielle grunntoner i forfatterskapet. Hun står for noen av de grundigste og mest tekniske nærlesningene av en rekke Ulven-tekster, og er

derfor viktig i Ulven-tolkningen. Anemari Neple det verket som kanskje i størst grad ser på filosofiske aspekter hos Ulven, og trekker frem koblinger mellom Ulven og blant annet Maurice Blanchot og Arthur Schopenhauer. *En annen verden* er muligens også den boken som i størst grad har inspirert mitt valg av tematikk. Til tross for at vi har forskjellige utgangspunkt, vinklinger og konklusjoner, så har vi til felles et mål om å fremheve 'frisoner' i forfatterskapet, hvor angsten slipper taket.

Jeg er også så vidt innom, men kun i svært begrenset omfang, det nyeste omfattende bidraget til Ulven litteraturen, doktoravhandlingen *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulvens som arkeolog*. (2019) av Sigurd Tenningen. Denne avhandlingen omhandler det arkeologiske perspektivet i Ulvens diktning med hensikt å trekke de arkeologiske motivene hos Ulven bort fra de tilvente symbolske tolkningene rundt død og forgjengelighet, og «løfte frem Ulvens interesse for tid og hans opptatthet av materielle levninger» (5). Dette er et verk som det er mulig jeg med fordel kunne henvendt meg mer til, men som har falt litt mellom to stoler i arbeidet med denne oppgaven.

Den viktigste sekundærlitteraturen jeg forholder meg til kommer likevel fra Tor Ulven selv. Det kan diskuteres om forfatteren selv kan kalles en sekundærkilde, men i en oppgave om Ulvens skjønnlitterære verk har Ulvens egne essayer vært en uvurderlig kilde. Ulven skriver ikke om egne verk i sine essayer, men hans tanker om annen litteratur har utvilsomt vært svært betydningsfulle for å få en forståelse for hans skjønnlitterære verk. Dette gjelder også det eneste intervjuet han ga, med *Vagant* i 1993.

Et sentralt verk om Ulvens diktning som ikke brukes i dette prosjektet, er *Sproglige Stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa* (2007) av Lone Hartmann, som legger frem et bredt utvalg tolkninger av Tor Ulvens kortprosa. I tillegg ga Ole Karlsen i 2003 ut antologien *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, og det er kommet ut temanummer om Ulven i flere tidsskrift, det nyeste i *Vagant* (4/2020). Dette er alle viktig bidrag til Ulven-tolkningen som ikke har funnet en naturlig plass i denne oppgaven.

Det har i dette prosjektet ikke vært en målsetning å presentere et helhetlig fremlegg av et tema hos Ulven, for så å gjøre en omfattende komparativ drøfting mellom hovedlinjene i Ulven-tolkningen og min egen tolkning. Heller har jeg ønsket å bevege meg på tvers av disse hovedlinjene og utforske en nisje som jeg mener i for liten grad har blitt diskutert. Derfor diskuterer jeg først og fremst enkeltstående tolkninger og poeng fra sekundærlitteraturen, heller enn hovedlinjer.

Begrepsavklaring - Patos

Jeg vil i denne oppgaven fokusere på det ekspressive i Tor Ulvens diktning, den patos som oppstår som en reaksjon på tekstens tematikk. Patos vil i dette tilfellet være løst definert gjennom Ulvens bruk av ordet i essayet «Under poesiens falske flagg»: «Diktet kan formidle erkjennelse, men bare uren erkjennelse, forurenset av patos. Også diktet som tilstreber en markert saklighet.» (PS: 556) Patos er altså her sett på som en uunnngåelig del av diktningen, om man vil det eller ei. Helt siden Aristoteles' poetikk har patos vært ansett som et avgjørende virkemiddel i diktekunsten, både som element i et diktverks oppbygning og ikke minst med tanke på diktverkets virkning. Men jeg vil her ikke legge vekt på noen eksplisitt diskusjon av begrepets historiske definisjon. Om man slår opp patos i *Filosofisk ordbok*, får man denne definisjonen: «1. (Antikken), noe som hender i en; erfaring; lidelse; lidenskap; følelse; affekt; impuls. 2. Opphøyet følelsesuttrykk; følelsesfull grepethet; følelsesfull høytidelighet» (1975: 126) Av disse to definisjonene, er det nok den førstnevnte som er nærmest min bruk av ordet, da den sistnevnte definisjonen er et langt sterkere begrep som ikke fanger subtiliteten jeg skriver om. Likevel tar ikke denne første definisjonen stilling til formidlingen av patos fra tekst til leser, fra følelsesuttrykk til følelsesinntrykk. Heller enn å gå videre med en omfattende definisjon av patos-begrepet, vil jeg ta utgangspunkt i det ovenstående Ulven-sitatet, hvor patos er følelsesinnholdet som «forurenser» erkjennelsen diktet formidler. Dette er tekstens følelsesuttrykk tolket gjennom lesers følelsesinntrykk. Utover dette stoler jeg på kontekst vil forhindre mulige misforståelser.

Jeg kommer også til å veksle mellom bruken av blant annet *følelse* og *det emosjonelle* som synonymer til patos.

Ulvens angst

I denne oppgaven er angsten i Tor Ulvens forfatterskap et sentralt tema. Det er kjent at Tor Ulven selv slet med angst, og da kan det være fristende å lese denne tematikken inn i en biografisk fremstilling av Ulven. Selv om jeg mener at det ikke er noe i min tekst som inviterer til en slik lesning, så føler jeg det likevel nødvendig å ta avstand fra denne tolkningsvinkelen. Angsten jeg skriver om er et resultat av tolkninger av teksten, ikke antagelser basert på dikterens liv. Tekstens angst er ikke synonym med Ulvens angst.

Disposisjon

Oppgaven er inndelt i fem kapitler: 1) Individets angst, 2) Kunstens lindring, 3) Perspektiv og tunnelsyn, 4) Tekstens medlidenhet, og 5) En hardt tilkjempet varme.

I det første kapitlet skriver jeg om den mest fremtredende følelsen i Ulvens forfatterskap: Angsten. Utgangspunktet for kapitlet er teksten «Konsert XX» fra *Stein og Speil*, som vil følge meg gjennom korte utredninger av forskjellige eksistensielle angstkilder fra forfatterskapet. Avslutningsvis i kapitlet vil jeg diskutere angstens opprinnelse i lys av Ulvens essay «Våkn opp!».

Det andre kapitlet omhandler kunsten som en mulig kilde for lindring. Her vil jeg i hovedsak fokusere på hvordan kunsten blir fremstilt i Ulvens forfatterskap. Sentralt i dette kapitlet er en kunstens ambivalens, diskutert i avslutningen av Ulvens essay «Randbemerkninger fra Leopardis uendelighet»: «Vi er skilt fra alt det vi kunne hatt eller vært, men vi kan tenke på det.» (PS: 616) Kunsten kan gi oss et innblikk i det umulige, men ikke uten å minne oss på det umulige. Videre i kapitlet skriver jeg om det meningsløse som idyll i Ulvens forfatterskap, og hvordan dette står i kontrast til kunstens og menneskets uunngåelige meningsskaping.

I det tredje kapitlet vil jeg belyse tekstenes perspektiv i Ulvens diktning, med fokus på tekster i forfatterskapet hvor de angstfremkallende og pessimistisk-eksistensielle tankene tilsynelatende ikke er tilstede. Dette er tekster som synes å være skrevet gjennom et *tunnelsyn*, hvor blikket er rettet mot noe vakkert og enkelt, oftest relatert til kjærlighet.

Fjerde kapittel omhandler medlidenhet i Ulvens tekster. Her vil jeg ta for meg steder i forfatterskapet hvor menneskers sorg og smerte blir tatt på alvor, uten at det blir satt i en større eksistensiell kontekst. Dette er områder i diktningen hvor individenes lidelse ikke drukner i menneskenes kollektive skjebne, noe som åpner opp for en sterkere medlidenhet og empati.

Femte og siste kapittel tar utgangspunkt i Ulvens essay «Hjem til det ukjente», hvor han skriver om Tarjei Vesaas: «Hvis Vesaas tross alt kan karakteriseres som optimist, dreier det seg om en hardt tilkjempet optimisme. Det gir de mange gledesdiktene hans desto større styrke.» (PS: 577-578) I dette kapitlet vil jeg se på hvordan det er mulig å si at det er en viss optimisme også i Ulvens diktning. Dette vil jeg knytte til andre deler av oppgaven, og si noe

om hvordan kraften i øyeblikkene av kjærlighet, medlidenhet og medmenneskelighet i diktningen kan forandre måten vi leser forfatterskapet på.

Første kapittel: Individets angst

Eksistensiell angst synes å ligge ulmende under hele Tor Ulvens forfatterskap. Mens denne angsten ofte ikke er eksplisitt uttrykt, synes den likevel å være en naturlig reaksjon på den pessimistiske eksistensielle tematikken som tekstene hviler på. En slik angst vekkes lett hos lesere av Ulven, selv uten drahjelp fra en tekstens patos, når teksten i seg selv fremstår som kjølig og objektiv. Temaer som livets midlertidighet, eksistensens isolasjon og dødens endelighet er ting vi som mennesker assosierer så sterkt til angsten at denne angsten ikke nødvendigvis trengs å uttrykkes for at vi føler på den. Det jeg skal utforske i dette kapitlet er i hvilken grad denne angsten bryter gjennom det kjølige og objektive og kommer til uttrykk gjennom tekstens individer. Når jeg her skriver om *individet*, er det for å forsøke å fokusere på det levende menneskets erfaring av eksistensen i Tor Ulvens forfatterskap. I forbindelse med Ulvens diktning kan dette være en viktig distinksjon, da det gjennom forfatterskapet til tider eksperimenteres med både det døde perspektiv, det ufødte perspektiv og det tinglige perspektiv. Mens disse stemmene naturligvis også kan si noe om menneskelig erfaring, vil jeg her stort sett forholde meg til det menneskelige jeg-et/du-et/hun-et/han-ets stemmer, og det som beveger seg nærmere det vi kan tenke som allmenngyldige (ikke til å forveksles med det kollektive, delte) premisser for eksistensen.

Dette kapitlet vil være strukturert rundt Ulvens tekst «Konsert XX» fra *Stein og speil*, som direkte beskriver en individets angst:

Konsert XX

(opera: arie: Individuasjonssangen)

Æ Skrekken ved å være uhelbredelig født

ikke som en gjennomsiktig ånd

men som et tvangstankeur av knokler og fonemer

Som visse krefters mest utspekulerte retorikk

i den bunnløse filibustertalen om å ete seg langsomt

videre gjennom slekter og slekters korridorer

lik en kjempehjerne uten utgang

hvor vi er tomme tanker

som ikke får sove
Skrekken når du kjenner ujevnhetene i hodebunnen
og det kulete fremspringet bak øret
og du innser at dette er deg selv
at du er stengt inne der
fluktsikkert og på livstid (PS: 524)

Stein og speil, som ble utgitt kort tid etter Ulvens død, er en tekstsamling hvor flere av tekstene utmerker som spesielt eksplisitte sammenlignet med resten av forfatterskapet. Mens det naturligvis er rom for et hopetall forskjellige nærlesinger av tekster som «Konsert XX», er det ikke nødvendig med dyp tolkning for å gjenkjenne følelsene som ligger på overflaten. Denne teksten gir en kraftig og angstfylt stemme til individet, til mennesket som er kastet inn i livet.

En sentral ting å merke seg i denne teksten, er at den beskriver flere kilder til skrekken. Først har vi skrekken til vi-et, det vi har til felles; skrekken ved å forlate det ubevisste mørket til de ufødte, og bli uhelbredelig født inn i livet, inn i et slags dødens venterom, inn i «den bunnløse filibustertalen om å ete seg langsomt/videre gjennom slekter og slekters korridorer». Videre kommer det også frem en annen skrekk: Skrekken når du-et innser at det er et *jeg* for evig innestengt i et *selv*. De siste fem linjene beskriver en slags separasjon mellom du-et og deg selv-et. Du er innstengt i deg selv (jeg er innestengt i meg selv). Dermed beskriver «Konsert XX» både angsten ved å være født inn i en uhelbredelig eksistens, og angsten ved å være innesperret i seg selv. Men det er også en tredje isolasjon som ligger implisitt i denne teksten, og den forekommer når vi-et blir til du-et. Mens første del av diktet omtaler en felles skjebne, «vi er tomme tanker/som ikke får sove», blir dette fellesskapet brutt i andre del, og individet blir etablert. Vi er adskilt fra hverandre. Det er en felles skjebne, men den må lides alene.

Slik fremstiller teksten et trippelt fangenskap: Livets uhelbredelige isolasjon fra det som kommer før og etter, du-ets fremmedhet i selv-et, og individets isolasjon fra andre individ. Dette vil jeg hevde at er de tre gjennomgående angst-elementene i Ulvens forfatterskap, og jeg vil derfor utrede dem hver for seg i dette kapitlet.

Isolert i livet

I «Konsert XX» blir vi «uhelbredelig født», i betydningen at det ikke er noen vei tilbake til det ufødte. Men i ordet *uhelbredelig* ligger det også medisinske konnotasjoner om sykdom og død. Fødselen er sykdommen; fødselen er dødsdommen. Vi er i en kjempehjerne uten utgang, som «tomme tanker/som ikke får sove». Det er ingen avbrekk eller muligheter for rømning. En annen, mer konkret modell for dette, finner vi i den tidligere nevnte slutten på historien «Gitt» fra *Nei, ikke det*:

Gitt dette øyet, som ser det første, grove, postnatale lyset, så gitt også et visst tidsrom, langt eller kort, hvor øyeplet kan beveges med bestemte muskler, øyelokket åpnes og lukkes, hvor pupillen kan utvide seg og trekke seg sammen, så gitt også øyeblikket for det siste blikket, øyeblikket da mørket fra fødselen møter mørket fra etter livet, som om eksistensen var en omvendt tunnel, en tunnel av lys, en unntakstilstand av synlighet, mens mørket straks etterpå nærmer seg og lukker seg fra begge sider, liksom parenteser av lys var tom, liksom det leselige i den var skrevet med et usynlighetsblekk som ikke lot seg fremkalle igjen. (PS: 158)

Denne beskrivelsen gir et svært dystert bilde av livet. Når vi tenker på livet som en tunnel, kan vi spørre oss hva en tunnel egentlig er: En tunnel er et bindepunkt mellom to steder. En tunnel har formodentligvis ikke egenverdi, men eksisterer som middel for å komme seg fra et sted til et annet. En modell hvor livet er som en tunnel kunne fungert i en religiøs sammenheng, hvor livet er tunnelen som leder oss mot frelsen. I «Gitt» er imidlertid tunnelen det eneste vi får; en eksistens i lyset og vissheten om mørket. Det er ingen lys i enden av tunnelen. Lyset er bare her. Vi blir tvunget frem av mørket bak oss, mens vi stadig nærmer oss det truende mørket foran oss, «fluktsikkert og på livstid».

Om man tenker livet som en tunnel av lys, kommer man ikke utenom et spørsmål som er gjennomgående hos Ulven: Hva ligger i mørket? Hva kom før og hva kommer etter oss? Det er kanskje umuligheten i å unngå dette spørsmålet som gjør at vi, ifølge «Konsert XX», er «tvangstankeur av knokler og fonemer». Vi er tvangstankeur, satt sammen av våre minste håndfaste oppbygningsenheter: Knokler og fonemer. Knoklene, skjelettets oppbygning, formodentligvis som kroppen til uret; fonemer, språkets oppbygning, som urverket. Mennesket er det eneste dyret vi kjenner til som kan filosofere rundt egen eksistens, og kanskje er vi med dette også dømt til å måtte filosofere rundt egen eksistens. Som tvangstankeur. På samme måte som vi uunngåelig må bevege oss gjennom livets lystunnel, er

vi nødt til å konstant tenke på dette, som et urverk som ubehjelpelig tikker videre. En slik tolkning av «tvangstankeur» kan muligens styrkes av disse diktene fra *Søppelsolen*:

Det som roper

i deg

roper ikke

på deg.

*

Det

som ikke kan se selv

ser

gjennom deg.

*

Det

som ikke kan skrike selv

har ingen

angst. Det

trenger ikke

ditt skrik. (DS: 206-207)

I *Søppelsolen* er disse tre diktene adskilt av kortprosastykker som kan knyttes til samme motiv, men jeg behandler her diktene isolert. Jeg mener disse tre diktene mest nærliggende kan knyttes til samme tematikk som i «Gitt», som en beskrivelse av menneskets eksistens i lystunnelen. Disse tre diktene fremstår som læresetninger, nærmest som selvhjelpsrådgivning. Felles for diktene er at de ligger utenfor forståelsen, og fremstår mer som intuisjoner enn som entiteter. Slik ligner disse diktene på forsvar mot tvangstanken. «Det som

roper / i deg // roper ikke // på deg» kan tolkes som en anmodning om å oppgi impulsen til å søke det uerkjennelige. Det roper ikke på deg, du må ikke følge det. Det andre diktet «Det / som ikke kan se selv // ser // gjennom deg» bærer samme preg. De døde er adskilt fra de levende, de ser ikke, de ser gjennom oss. Det samme ser vi i det tredje diktet, som i større grad enn de tre første kan knyttes direkte til egen død. «Det / som ikke kan skrike selv / har ingen // angst. Det // trenger ikke / ditt skrik» kan tolkes som en anmodning til å gi slipp på tanken på hva som skjer etter døden. Vi trenger ikke frykte døden, for den døde har ingen angst. Et slikt syn kan underbygges av det neste diktet i samlingen, som synes å kommentere de tre foregående:

Og likevel må vi

se og se

etter det som var der

før øyet

lå åpent, det som blir igjen

etter at øyet

har sett. (DS: 208)

Ordet *må* i «Og likevel må vi/se og se...» synes å beskrive en tvang heller enn en nødvendighet. Vi *må se og se*, en dobbel bruk som antyder en kontinuerlig prosess, nettopp fordi at det ikke er noe å se. Men vi, som tvangstankeur, *må* fortsette å se etter det prenatale og det post-morteme. Slik skapes det en tvangsmessig angst, i konflikten mellom det vi synes å 'vite' i de tre første diktene, og det vi er nødt til å gjøre i det fjerde.

Min lesning av disse diktene er muligens noe forenklet. I *Å være vann i vannet* skriver Janike Kampevold Larsen om disse fire diktene, hvor hun primært tar for seg betydningen av diktenes «det» som det nøytrale. Hun er også inne på muligheten for å «forfølge den psykologiserende lesemåten og lese skriket som noe på samme tid eget og ugjenkjennelig – som en side ved angsten som er sterk, kanskje nettopp fordi den er gjenkjennelig» (2008: 84-85), som grovt sett er slik jeg leser diktene. Kampevold Larsen fokuserer hovedsakelig på utforskningen av diktenes «det», og hvordan de står i relasjon til du-et. Dette kan være en

fruktbar retning å gå i tolkningen av diktene, men et spørsmål hun ikke tar like mye stilling til, er fortellerinstansen. Det synes som om Kampevold Larsen lesning av diktet tar for gitt at fortelleren vet noe vi ikke vet, kanskje noe vi ikke kan vite, eller i det minste noe du-et ikke vet: «Leseren settes i samme uavklarte situasjon i forhold til teksten som du-et har i forhold til det 'det' som opptrer i bildene» (85). Men det er ikke sikkert at fortellerinstansen heller vet mer enn leseren og du-et. Som jeg er inne på ved å sammenligne de tre første diktene med selvhjelp, kan det tenkes at diktene heller formidles av en forteller som snakker til seg selv, som forsøker å distansere seg fra den eksistensielle angsten. Slik reflekterer ikke diktet noe fortelleren vet, men heller noe fortelleren ønsker å vite. På denne måten vil letingen etter det-ets betydning i diktet, ironisk nok, være et eksempel på hvordan vi må «se og se // etter det som var der / før øyet // lå åpent...». Da kan diktet kan grovt sett brytes ned til anmodningen: «Ikke tenk på det», mens en tolkning av diktet tvinger oss til å gjøre nettopp dette. *Vi må se og se.*

Isolert fra selv-et

En annen form for isolasjon vi ser i «Konsert XX», er jeg-ets fremmedhet i møte med selv-et. «... og du innser at dette er deg selv/at du er stengt inne der/fluktsikkert og på livstid». Denne realiseringen gjør skrekken i diktet dobbel. Det kan tenkes at livet er et fengsel hvor vi er dømt til å sitte på livstid, og da er selv-et en celle i dette fengselet. Men det er vanskelig å vite akkurat hva som ligger i en slik isolasjon. Tidligere i diktet kommer det frem at vi er født «ikke som en gjennomsiktig ånd / men som et tvangstankeur av knokler og fonemer...», noe som antyder en viss tilhørighet i selv-et. Det er ikke en gjennomsiktig ånd som sitter muret inne i kroppens farkost. Så hva er det da som sitter innesperret?

Et svar på dette kan vi muligens finne i Ulvens arkeologi. Hos Ulven er mennesket arkeologisk, i den forstand at et hvert avtrykk vi setter i livet eksisterer, helt fra starten av, som spor for ettertiden. Slik kan det sies at mennesket ikke har eierskap over sin egen fortid. Dette kan blant annet leses i disse to diktene fra *Det tålmodige*:

Din egen stemme

på lydbåndet,

det er speilbildet

*som forteller
at også du
hører til*

i en steinalder. (DS: 174)

*

*Da jeg så tilbake
over strandsanden
hadde jeg lagd avtrykk*

*etter
en slags svakelig hominid, noe
innsunkent*

*som ikke finnes mer
utenfor*

sporene det setter. (DS: 139)

I det første diktene er det stemmen på lydbåndet som har mistet kontakt med innleseren. Stemmen på lydbåndet, sporet etter mennesket, er påminnelsen om at du tilhører ettertiden. Dette kan sammenlignes med opplevelsen i «Konsert XX», «når du kjenner ujevnheten i hodebunnen/og det kulete fremspringet bak øret...», hvor det som gir deg form, det være stemmen eller kraniet (fonemer eller knokler), ikke er noe som tilhører deg, men noe som allerede tilhører fremtidens fortid. Våre nåtidige jeg er innestengt i det som ble formet i fortiden. Vi kan ikke leve i jeg-et, men kun i det selv-et som ble formet i fortiden. Dette kommer også tydelig frem i det andre diktet. Jeg-et har «lagd avtrykk // etter / en slags svakelig hominid...»; det har opphørt å være jeg-ets avtrykk. Det er skapt av selv-et, men det tilhører ikke jeg-et. Avtrykkene tilhører noe som ikke lenger eksisterer, noe som kun eksisterer i «sporene det setter». Det er verdt å merke seg at siste linjen står i presens, noe

som sier oss at dette er noe som foregår fremdeles, at denne separasjonen mellom jeg-et og fortidige sporsettere skjer momentant. Dette kan gi avslutningen av «Konsert XX» en ytterligere dystre tone; denne opplevelsen, denne skrekken, er ikke en isolert skrekkfremkallende realisering, men heller en realisering som skjer om igjen og om igjen, hvor et jeg til et hvert øyeblikk blir fremmedgjort og innestengt i en farkost som ikke er dets egen.

Kampevold Larsen skriver:

Innenfor rammen av Ulvens forfatterskap vil mennesket som meningsdannende, forstående og approprierende i kraft av sin fornuft og sitt språk kunne betraktes som «unatur». Mennesket er det som skaper verden i sitt bilde, som leser betydning der det ikke finnes noen, som skaper systemer der de ikke finnes.

I Tor Ulvens tekster finner vi en markant bevegelse som synes å motarbeide den menneskelige driften mot klarhet, fornuft, forståelse. Idealet for det menneskelige synes ifølge Ulven ikke å være at det kan turnere verden - men at det kan forsvinne i den. (2008: 95)

Dette er en god oppsummering av et aspekt av Ulvens diktning. Hos Ulven er det få, om noen, illusjoner om å finne noen større mening gjennom fornuft og språk. Og bruddet mellom jeg-et og selv-et ligger kanskje nettopp i skillet mellom menneske som natur og bevissthetens språk og fornuft som «unatur». Men hva vil det da si å forsvinne? En mulig løsning vil være å oppgi bevisstheten; å ikke være en bevissthet i en kropp, men bare en kropp. Men, som Ulven skriver i det tidligere siterte diktet fra *Utgravde fløyter*: «Det går ingen vei til- / bake til fraværet / av mening» (DS: 430). Vi kan ikke gå tilbake til å være et samlet individ, da vi for alltid vil være splittet mellom menneskedyrets kropp og den menneskelige bevissthets meningskonstruksjon. Men det finnes også steder hvor idyllens umulighet er mer åpen:

Om jeg var død

nå, ville jeg ikke

ha opplevd

denne junidagens overtydelige

sol, og nesten urørlige

grønne løvverk,

jeg ville vært

alt det der. (DS: 280)

I dette etterlatte diktet, datert til 1983, er det en nærmest utopisk fremstilling av det å være i ett med naturen. Det faktum at det skjer gjennom døden gir det selvfølgelig et mørkt preg, men det er likevel bemerkelsesverdig at jeg-et synes å overleve overgangen. Mørket lukker ikke diktet idet vi går inn i det jeg-et ikke kan erkjenne: verden etter døden. Jeg-et oppgir ikke å være. Slik er det antydninger til noe spirituelt i dette diktet; «fra jord har du kommet, til jord skal du bli». Men dette er likevel kun en hypotetisk situasjon; jeg-et ser for seg dette. Og det er noe tafatt i avslutningen: «jeg ville vært / alt det der». Overgangen fra de tydelige beskrivelsene i andre strofe til den udefinerte avslutningen kan muligens fortelle at jeg-et ikke kunne vært «junidagens overtydelige / sol, og nesten urørlige / grønne løvverk», men bare «*alt det der*». Diktet antyder en idyll, men ikke ubetinget.

Isolert fra medmennesket

Den siste formen av individets isolasjon jeg vil se på, er isolasjonen fra andre individ. Dette er skrekken som ligger implisitt i overgangen fra vi-et til du-et i «Konsert XX». Mellom skrekken ved å bli født, og skrekken ved å være innestengt i selv-et, ligger også det å være adskilt fra alle andre. Vi kan ikke bryte ut fra individet og dele lidelsen. Det er umulig å kjenne et annet individ, eller for andre individ å kjenne oss. Dette vises blant annet i dette etterlatte diktet fra 1984:

Vi lærer hverandre

å kjenne, øye for øye,

bitt for bitt, som når

en paleontolog langsomt

finner frem hundrevis

av deler, og reiser opp

et fossilt dyr

som ingen har hørt

knurre mellom bregnene, en sjelden gang

komplett, beviset

på ineksistens. (DS: 323)

Det er naturlig å koble paleontologien her med arkeologien i foregående del. Om individet er innesperret i et fremmed selv, noe som tilhører en allerede ukjent fortid, er det naturlig at dette også setter begrensningen for medmenneskelige forhold. Vi lærer oss å kjenne den andres spor, setter disse sporene sammen til en fullstendig skapning, til noe vi kjenner igjen, men som aldri har eksistert. Selv om vi forsøker å være totalt ærlige med hverandre, er vi hindret av vår begrensede evne til å forstå oss selv, og vår begrensede evne til å kunne formidle og tolke overfor hverandre. I et slikt perspektiv er alt vi føler for et medmenneske i bunn og grunn kun følelser vi har dannet oss for egenproduserte bilder av dette menneske, våre egne skaperverk. Et lignende konsept ser vi i denne teksten fra *Fortæring*:

INTERESSEN FOR ASTRONOMI, for alle disse meteorsvermene, asteroidene, spiralgalaksene, kvasarene, dobbeltstjernene og så videre, eller ganske enkelt måneoverflaten sett gjennom et teleskop, denne interessen ble ikke mindre da han som meget ung møtte henne. Helt feilaktig trodde han at også hun var et slags univers til å utforske, til å sveve gjennom i en form for mentalt romskip, en uendelighet av lysende tåker mot mørk bakgrunn, og at hun på sett og vis ikke hadde noen begynnelse eller slutt. (...)

Innledningsvis beskriver denne teksten en viss optimisme når det gjelder det å lære seg å kjenne et menneske. Mens det ikke formidles noen tro på å kunne virkelig kjenne et annet menneske, formidles det en naiv tro på at det er mulig å utforske et menneske nettopp slik man kan utforske universet - bit for bit, men aldri fullstendig.

(...) Først mange år senere var det hun sa til ham (og ikke omvendt) at hun i førstningen trodde det var noe mysteriøst ved ham, at han var et slags univers fullt av gåter: Men du er bare som alle andre, hadde hun sagt, kort og kynisk og utvilsomt riktig.

Til slutt, på eldre dager, begynte han imidlertid å undre på om den første, naive versjonen likevel var den riktige, bortsett fra at dette indre rommet, et sted bak de pinlig velkjente, personlige fakta (alle disse vanene og uvanene, av typen neglebiting, sjuksk med hygien, humørsyke, fobiske tendenser, erotiske særheter, avsky for visse typer mat) ikke var tilgjengelig for utforsking i det hele tatt, at det var det simpelthen uforståelige i hvert menneske, og hvis det var fattbart ville det ikke vise seg å være

forunderlig og løfterikt, bare skremmende og upersonlig som et, ja, som et fotografi av verdensrommet. (PS: 219-220)

Her kommer det først et avbrudd fra den romantiske starten, og det hele blir avmystifisert. Han «er bare som alle andre». Men i siste avsnitt kommer teksten frem til en mulig tredje og endelig versjon: Mennesket er som et univers, men et univers det er umulig å begynne å utforske. Medmennesket er i denne versjonen på sett og vis både uendelig dypt, men også umulig å dykke ned i; utilgjengelig og ugjennomtrengelig. Og til slutt kommer også erkjennelsen om at det heller ikke ville være ønskelig at mennesket skal være fattbart. Bildet på det fattbare mennesket som upersonlig og skremmende, ligner parallellen til det paleontologiske i det etterlatte diktet over. Skjelettet som settes sammen skaper et fattbart bilde av hvordan det fossile dyret var, men man kan ikke høre hvordan det «knurret mellom bregnene» mens det levde. Det hypotetiske faktiske fotografiet av en person består kun av de livløse levningene etter personen; en fullstendig men upersonlig sammensetning av spor.

Mens de to foregående tekstene har vært noenlunde skjematiske og beskrivende, kan dette siste diktet, originalt trykket i *Lyrikkmagasin* i 1993, leses som et bilde på hvordan menneskers isolasjon fra hverandre kan vise seg:

*Du er mitt
solskinn, deg
kan jeg ikke
skru av.*

Du lyser på meg.

*I maven
er det mørkt. (DS: 259)*

Det er nærliggende å tolke dette diktet som et bilde på nettopp isolasjonen mellom individer. «Du er mitt/solskinn...» er en nærmest banal beskrivelse på kjærlighet, som muligens gir assosiasjoner til låten «You are my sunshine», først innspilt av Jimmi Davis i 1939. Men diktet tar en annen retning i neste delsetning: «... deg / kan jeg ikke / skru av». Dette kan tolkes som at kjærligheten ikke avtar, men det kan også leses som en anerkjennelse om at jeg-et kunne ønsket dette. Mest interessante er uansett de tre siste verselinjene, «Du lyser på meg.

// I maven / er det mørkt». Diktet spesifiserer ikke hvilken mage det er snakk om, men det synes nærliggende å tenke at det er jeg-ets mage. Men hvilken betydning har magens mørke? To mulige tolkninger er a) at du-ets lys gir ikke jeg-et næring, eller b) at lyset ikke bryter gjennom til jeg-ets innerste. Eventuelt en kombinasjon av disse to. Åpningslinjen forteller om en kjærlighet, mens de siste linjene synes å fortelle at kjærligheten ikke er nok til å bryte gjennom individets grenser. Kjærlighetens solskinn lyser opp kroppen, men ikke det indre, hvor det kun er plass til jeg-et, «fluktsikkert og på livstid».

Fødsel og oppvåkning

«Konsert XX» omtaler de skremmende eksistensielle forholdene som synes å gjelde for alle mennesker. Dette er universelle grunnbetingelser som ingen slipper unna. Men tekstens reaksjon på disse grunnbetingelsene, tekstens skrekk, er ikke universell, men partikulær: «Skrekken når du / kjenner ujevnheten i hodebunnen / og det kulete fremspringet bak øret / og du innser at dette er deg selv». Skrekken kommer når du-et *innser* disse grunnbetingelsene. Dette er ikke like eksplisitt i «Skrekken ved å være uhelbredelig født», men det kan være nærliggende å tolke det slik, spesielt i forbindelse med de to neste verselinjene: «ikke som en gjennomiktig ånd / men som et tvangstankeur av knokler og fonemer». Dette synes å vise at også denne skrekken kommer fra et resonnement, en desillusjonering av tidligere illusjoner, en fremprovosert reaksjon heller enn en ‘medfødt’ viten.

Vil dette da si at denne skrekken er selvpåført, som et resultat av at man har gravd for dypt? Mens Ulvens diktning på ingen måte glorifiserer noen tanke om at «ignorance is bliss», blir heller ikke opplysning fremhevet som en løsning på noe. Tankevirksomhet fører aldri til løsninger hos Ulven; oftere fører den kun til ytterligere fortapelse. Det er verdt å merke seg at bortimot alle tragiske karakterer i Ulvens diktning i større eller mindre grad synes å bære de samme pessimistisk-eksistensielle tankene som jeg har skrevet om i dette kapitlet. Men skrekken i «Konsert XX» er ikke kun en kronisk skrekk, men også en realisering; skrekken av å våkne opp til en viten om disse grunnbetingelsene. Vi er ikke en gjennomiktig ånd, det er ikke noe høyere trøst, det finnes ingen fluktveier.

I essayet «Våk opp!», skriver Ulven om hvordan det, spesielt blant kunstnere og filosofer, har vært en forkjærlighet for å sette virkeligheten i parentes, til fordel for drømmen: «I enkelte intellektuelle kretser har det ... vært en tendens til å ville viske ut skillet mellom

drøm og virkelighet , eller snarere å fremheve drømmen på bekostning av den dagklare virkeligheten» (PS: 618). Drøm betyr her ikke kun søvndrømmen, men også dagdrømmen; idealismen, illusjonen, fanatismen, grener av surrealismen, etc. I essayet omtaler Ulven en fortelling fra André Breton, om en soldat under 1. verdenskrig. Soldaten var overbevist om at krigen ikke var virkelig, at all ødeleggelse og død kun var skuespill satt i scene for å lure ham. Breton hevder at soldaten levde så dypt i sin egen virkelighet at han på sett og vis var usårlig i krigen. Ulven svarer på denne historien: «Det den franske surrealismedikteren ikke sier noe om, er det helt åpenbare i soldatens ubevisste strategi, nemlig at krigen rett og slett ble for redselsfull for ham, og at han måtte gjøre den til en illusjon for i det hele tatt å holde den ut». (PS: 619). Det er mulig at drømmeriet har den samme rollen i undertrykkelsen av skrekken som kommer frem i «Konsert XX». Skrekken kommer fra et brudd med den innerste drømmebarrikaden. «Ikke som en gjennomsiktig ånd» er bruddet med den siste drømmen før vi virkelig ser livets endelige rømningsikkerhet og kroppens endelige rammeverk. Fra essayet:

Men når noen våkner (og det gjør man faktisk, livet *er* ikke en drøm), så våkner drømmeren til den vulgære virkeligheten *pluss noe annet*: bevisstheten. Eller, mer populært uttrykt, fornuften. Og psykologien kan fortelle oss at det pågår en mer eller mindre kronisk konflikt mellom det ubevisste (som manifesterer seg i drømmen) og bevisstheten, (...) for det står, eksempelvis, ingen ung pike full av mystiske muligheter bak gardinet, den våknede blir kastet tilbake til de elementære livsbetingelsene, til den vulgære virkeligheten for såvidt, men også, ikke minst, til sin egen lysts krig med den, og den krigstilstanden er bare så altfor virkelig og altfor ubehagelig, og derfor er det også vanskelig å slutte å drømme, med eller uten hjelp av søvnen. (...) Når et menneske våkner, så våkner, ser det ut til, en kronisk konflikt. (PS: 623-624)

Denne kroniske konflikten kan sies å være mellom hvordan ting kunne vært, og hvordan ting er. Vi kan ikke unnsnippe virkeligheten, men vi kan heller ikke stoppe å drømme. Skrekken kommer ikke fra at vi er uheldelig født og innestengt i vår egen kropp på livstid; skrekken kommer av at vi ikke lenger kan se for oss (drømme) alternative virkeligheter. Og jo mer kreative og store disse visjonene er, jo hardere er fronten mot fornuften når konflikten først har våknet.

En tekst med mye av den samme tematikken som «Konsert XX», er «Utstilling XIII», også fra *Stein og speil*:

Utstilling XIII

(Museumslokale)

Idet du blir født, er du voksen. Døren blir løst utenfra. Det første du hører er raslingen av nøkkelknippet og skrittene som fjerner seg, fortaper seg utover i en verden du aldri skal få se. (PS: 493)

Denne teksten har ikke den samme skrekkens patos som «Konsert XX», men tekstens implikasjoner synes å være like. Janike Kampevold Larsen har også lest disse to tekstene inn i sammenheng. Her om «Utstilling XIII»: «Verden, i hvert fall *en* verden, befinner seg utenfor. Den er til å fortape seg i - den er stor, og du var del av den før du ble født. Det er en tekst som fastslår dette ene: Verden er ikke der du er, du vil ikke få se den.» (2008: 137)

Videre legger hun frem en grundig utredning av den Ulvenske topos rundt hvordan bevisstheten utelukker menneskets tilstedeværelse i en stabil, faktisk verden, også forlenget til lystunnelen i avslutningen av teksten «Gitt», som jeg diskuterer tidligere i kapittelet. Men jeg mener det er en fundamental forskjell mellom hvordan denne tanken er behandlet i «Gitt», og hvordan den behandles i «Konsert XX» og «Utstilling XIII». Mens den førstnevnte er en filosoferende tekst rundt disse livsbetingelsene, beskriver «Konsert XX» og «Utstilling XIII» også et sansemessig og fornuftsmessig møte med disse livsbetingelsene.

«Utstilling XIII» åpner med «Idet du blir født, er du voksen». Dette kan tolkes som at dette ikke er den faktiske fødselen, men heller en annen type fødsel. Døren blir ikke bare låst utenfra, men «du hører raslingen av nøkkelknippet og skrittene som fjerner seg». Jeg vil argumentere for at denne fødselen, slik jeg også skriver om «Konsert XX», kan dreie seg om en oppvåkning lik den som beskrives i «Våkn opp!». «Utstilling XIII» avslutter med setningen: «Det første du hører er raslingen av nøkkelknippet og skrittene som fjerner seg, fortaper seg utover i en verden du aldri skal få se.» Kampevold Larsen skriver ganske riktig at teksten «ligner en absurd allegori over det individuelle livet, og den har karakter av et skrekkscenario» (2008: 137). Men for at det skal være et skrekkscenario for du-et i teksten, og ikke bare leseren, krever det også at du-et som er innestengt til en viss grad forstår implikasjonene av det som skjer. Man kan ikke føle skrekk uten vissheten om noe mulig fryktinngytende. Jeg vil argumentere for at døren låses i det øyeblikket du-et forstår at det er innestengt. Den verden du-et aldri skal få se, det som er utenfor den låste døren, er ikke bare

virkeligheten slik den 'virkelig' er, men også virkeligheten slik du-et kan innbille seg at den virkelig er.

«Utstilling XIII» har undertittelen «(museumslokale)». Et museum er enkelt sagt en samling av gjenstander som kan gi oss et fragmentert bilde av en helhet. Individets virkelighet er ikke bare definert av hva det aldri kan få se, verden utenfor museumslokalet, men den er også definert av hva som er der. Den låste døren hindrer oss ikke bare fra å rømme, men den hindrer oss også fra å endre utstillingen. Vi er ikke bare utestengt fra den denne andre verden, men vi er også innestengt i vår opplevde verden. Vi står fritt til å tolke utstillingen, men vi kan ikke forkaste den. Dette tvinger oss til å forholde oss til livets grunnbetingelser. «Når et menneske våkner, så våkner, ser det ut til, en kronisk konflikt.» Denne oppvåkningen (eller fødselen?) fra «Våkn opp!» kan settes i sammenheng med at døren låses. Når vi våkner, låses døren utenfra. Vi kan ikke gå tilbake til en opplevelse av at alle dører er åpne. Vi kan fremdeles drømme om andre virkeligheter, men vi er nødt til å gjøre det omringet av museumsgjenstandene som vitner om virkeligheten slik vi er dømt til å leve i den.

Tekstens ufornuft

Det har blitt skrevet en hel del om de filosofiske grunntonene i Tor Ulvens diktning, men det er kanskje ikke blitt skrevet nok om hvordan dette påvirker tekstenes patos. Med andre ord, hvordan teksten forholder seg til disse grunntonene. Ulven skriver i essayet «Under poesiers falske flagg»:

Det finnes ingen grunn til å bli glad når man er forelsket. Det er overflødig å føle sorg når noen dør. Det finnes ikke noen grunn til å føle noe som helst, selv ikke ved disse patetiske eksemplene. Og det har ingen hensikt å skrive dikt hvis man ønsker å transportere en ren informativitet. Tanken om en tvers igjennom rasjonell diktning (og kunst), som enkelte sjeler av og til forfekter, er selvfølgelig absurd, siden selve diktets formgrep er ufornuftig. (PS: 556)

Dette er ikke nødvendigvis tenkt å være en original tanke da det ble trykket i *Poetica* i 1987, men det synes likevel å være en tanke som stadig bør repeteres når man jobber med litteratur. Det skal sies at Ulven i dette essayet skriver spesifikt om dikt, hvor rytme og rim til tider står sentralt, men denne tanken synes å være overførbart til all litteratur (det at Ulven inkluderer

«(og kunst)» i sitatet over synes å støtte en slik tanke). Det har forøvrig flere steder blitt skrevet at skillet mellom prosa og poesi i Ulvens diktning ofte er vanskelig å se.

Tilbake til det ufornuftige i diktningen: Uansett hvor strukturert og gjennomtenkt et litterært verk synes å være, vil det på et eller annet nivå også være irrasjonelt. Og det irrasjonelle er nødvendigvis uforutsigbart; en forutsigbar irrasjonalitet vil per definisjon være rasjonell (det rasjonelle er ikke kongruent med sannheten, men med fornuften, og fornuften kan sies å være det å følge en tankerekke til en logisk (forutsigbar) konklusjon). Dermed kan vi muligens si at *all diktning er uforutsigbar*. Det faktum at vi kan danne oss et noenlunde helhetlig bilde av det filosofiske og rasjonelle tankegodset som ligger til grunn for store deler av Tor Ulvens forfatterskap, betyr altså ikke at vi kan bruke dette som en slags grunnlov for Ulvens diktning, en kodeks som vi kan behandle alle Ulven-tekster ut ifra. I samme essay skriver Ulven: «Diktet kan formidle erkjennelse, men bare uren erkjennelse, forurenset av patos» (PS: 556) Og Ulvens diktning synes i høy grad å ønske å formidle erkjennelse. Kampevold Larsen skriver dette om Ulvens dikt:

Til tross for at Tor Ulvens dikt fremstår som svært poetiske på grunn av sine mange linjeskift og isolering av enkeltord, er de likevel også ofte en type faktabeskrivelser: De fastslår ganske pessimistisk eksistensielle forhold på en argumenterende måte. På den måten antar tekstene en stil som oftest er forbeholdt den statement-pregede prosa. (2008: 30)

Det stemmer at dette er en godt brukt stil hos Ulven, og flere av tekstene jeg har brukt i dette kapitlet bærer preg av en slik argumentasjon. Men et annet spørsmål er hvordan tekstene 'reagerer' på denne argumentasjonen. Med andre ord, om tekstenes logos er argumenterende beskrivelser, hva sier tekstenes patos oss? Tekstene fastslår disse pessimistiske eksistensielle forholdene, men hva forteller de oss om det å leve som menneske under disse forholdene? Og kan litteraturen skape lindring av angsten - ikke ved å argumentere mot disse eksistensielle grunnforholdene, men ved å skape rom for andre virkelighetsopplevelser?

Andre kapittel: Kunstens lindring

I første kapittel ser vi at det er lite å være optimistisk over når vi ser på individets stilling i Ulvens diktning. Om vi bruker lystunnelen fra «Gitt» som modell, og utvider sammenligningen, kan individets stilling beskrives slik: Vi er alle født inn i en lystunnel, uten mulighet til å rømme, men hver og en av oss synes også å være fanget i hver våre egne parallelle lystunnel, tunneler som aldri krysses. Og til slutt er vi også fanget i farkosten som fører oss gjennom denne tunnelen, det arkeologiske selv-et. Det er i det hele tatt få, om noen, steder i Ulvens forfatterskap hvor vi ser noe særlig tegn til bedring av individets stilling. Men finnes det likevel felt i forfatterskapet hvor det er mulig å finne lindring fra angsten? En mulig kilde for dette er *kunsten*.

Kunsten som kilde til et rom utenfor angsten er sentralt i boken *En annen verden*, av Anemari Neple: «Denne boken handler om (...): Hvordan Ulven i sine tekster lokaliserer uro og søker ro, og hvordan spørsmålet om ro ofte er forbundet med spørsmålet om innsikt i eksistensielle grunnbetingelser» (2018: 17). Et gjennomgående svar på disse spørsmålene er hos Neple nettopp hvordan denne roen søkes, og til dels finnes, i kunsten. Dette viser hun ved å se på Ulven-tekster som beveger seg mot og nærmest (men nødvendigvis ikke helt) forbi erkjennelsens grense:

Når Ulven i sitt forfatterskap søker å strekke erkjennelsens grense, er det som om forfatterskapet søker å etablere en forbindelse mellom en språklig formulert erkjennelse og en erfaring av ro som bare kunsten kan gi. Å strekke erkjennelsens grense innebærer dermed også å utforske grensen mot det ikke-språklige uten å forlate språket. I Ulvens forfatterskap skjer dette blant annet ved at tekstene iscenesetter umulig innsikt, ved at de åpner seg mot andre kunstverk og kunstarter, og i kraft av utopiske paradokser med meditativt potensial. (36-37)

Jeg vil i dette arbeidet i liten grad forsøke å trå inn på Neple sitt territorium, da jeg mener *En annen verden* er en bunnsolid og overbevisende bok som viser hvordan kunsten kan være en lindrende faktor i møte med den eksistensielle angsten. Men kunstens rolle i Tor Ulvens diktning har to sider: 1) Ulvens diktning som kunst, og 2) kunsten som tema i Ulvens diktning og essayer. Neple sin bok fokuserer i første omgang (men ikke utelukkende) på førstnevnte, hvordan Ulven gjennom sin kunst både «lokaliserer uro og søker ro». Jeg vil i større grad se på sistnevnte, ved å fokusere på kunsten slik den blir fremstilt i Ulvens forfatterskap.

Ambivalens i møte med kunsten

Mot slutten av sitt essay «Randbemerkinger om Leopardis uendelighet», skriver Ulven om kunstens muligheter (og umuligheter):

Kunstens paradoks er at den alltid lokker med noe som er uendelig annerledes, men er selv (nødvendigvis) begrenset, og denne begrensningen overlater den til fantasien å utfylle, supplere i det uendelige. Samtidig behøves kunsten for å minne om det uoverskuelige mangfoldige i den utenom-kunstneriske virkeligheten, som alltid står i fare for å blekne sammen med det følelses- og tankeløst funksjonelle i dagliglivet. Kunsten er og blir lokkemat i et ekornhjul. Den kan aldri tilfredsstillende et umettelig begjær. Men det kan ikke livet heller.

(...)

Kanskje ligger noe av kunstens hemmelighet i at den, uten at vi riktig vet det, minner oss om det umulige i å tilfredsstillende et uendelig behov, og at det i selve denne umuligheten murrer en bitter glede: vi er skilt fra alt det vi kunne hatt eller vært, men vi kan tenke på det. Vi «vet» at vi ikke kan gå inn i det vakre landskapsbildet og bli der. (PS: 616)

Som vi ser her, så ligger det hos Ulven en tro på at kunsten har en funksjon i livet. Samtidig overvurderer han ikke denne funksjonen. Kunsten er «lokkemat i et ekornhjul», noe som får oss til å leve livet på noe annet enn den rene autopiloten. Det er verdt å merke seg at Ulven ikke skriver noe om hvorfor det er en positiv ting å hindre de større tanker om livet fra å «blekne sammen med det følelses- og tankeløst funksjonelle i dagliglivet.» Kunstnere, kunstentusiaster og filosofer er ikke viden kjent for å være blant de lykkeligste folkegruppene på planeten; snarere synes de lykkeligste menneskene ofte å være blant dem som overgir seg til det funksjonelle dagliglivet, uten å søke berikelse av livet gjennom kunsten (en noe stereotypisk, men ikke nødvendigvis feil observasjon). Ulven skriver at «[Kunsten] kan aldri tilfredsstillende et umettelig begjær. Men det kan ikke livet heller». Et spørsmål man kan stille seg, og som jeg kommer inn på senere i kapittelet, er om kunsten også kan ha en funksjon som katalysator for dette begjæret?

I denne korte utredningen om kunstens funksjon ligger det mye ambivalens. Kunstens lokker med noe som er umulig, «lokkemat i et ekornhjul», og skaper en «bitter glede». Det antydes

ingen frelse gjennom kunsten, men likevel en form for lindring eller utsettelse av angsten.

Dette etterlatte diktet fra 1983 kan være et eksempel på en slik ambivalens:

Den døde er en stein, kastet

ned i

døden

og aldri

får du høre

plasket (DS: 302)

Her gir kunsten oss tilgang til noe vi ikke kan oppleve i virkeligheten, hvor døden blir gitt et konkret bilde. Som Ulven skriver i Leopardi-essayet er kunsten begrenset, men «denne begrensningen overlater den til fantasien å utfylle, supplere i det uendelige». Dette diktet lar oss ikke høre plasket fra den døde, men det synes likevel å oppfordre oss til å lytte til denne stillheten. På den ene side kan dette innebære at vi aldri gir slipp på den døde og sorgen, men på den annen side kan det også innebære en ro i det at vi ikke glemmer eller mister kontakten med den døde, så lenge vi fortsetter å lytte. Dette kan også knyttes til diktet «Og likevel må vi / se og se», diskutert i forrige kapittel. Denne tvangen til å fortsette å se og se etter det som kom før og etter livet kan være en konstant pådriver for angst, men om man gir det opp og slutter å se, så gir man også opp ideen om å finne en meningsskapende kontekst for eksistensen. Om vi er dømt til å forbli i ekornhjulet, er kanskje lokkematen en nødvendighet.

Saudade

Den bitre gleden kunsten kan gi oss kan muligens best beskrives gjennom det portugisiske og galisiske ordet *saudade*, som jeg tilfeldigvis oppdaget gjennom et søk på «nostalgic melancholy» på Google. Saudade er altså et ord som dekker en slags kombinasjon av melankoli og nostalgi. Den portugisiske forfatteren Manuel de Mello beskriver *saudade* slik: «A pleasure you suffer, an ailment you enjoy.» (Garsd, 2015), grovt oversatt: en nytelse du lider og en lidelse du nyter. Grunnen til at jeg introduserer dette ordet er at det er et unikt ord som, til tross for at det ikke har noen kjente oversettelser til andre språk og definisjonen av

ordet er noe tvetydig, synes å passe godt med Ulvens forfatterskap. Blant flere definisjoner er en nostalgisk lengsel etter noe eller noen som man kanskje aldri kan få tilbake, eller lengselen etter *noe som aldri har eksistert i det hele tatt*. (Saudade, 2021) I Ulvens forfatterskap er det enkelte tekster som viser til en slik nostalgisk lengsel etter et annet menneske eller en tapt følelse, men den sterkeste lengselen i Ulvens tekster er antagelig lengselen etter det vi aldri har hatt og aldri kan få. Dette er en lengsel etter det vi aldri kan oppleve – lengselen etter å igjen bli natur, lengselen etter det prenatalt mørket, lengselen etter det meningsløse. Det er en slags bevissthetens lengsel etter det bevisstløse. Og trolig er det mest av alt gjennom litteratur og annen kunst en slik form for saudade kan bli vekket. I Ulvens forfatterskap beveger vi oss inn mot en slik uerkjennelighet, men gjennom dette litterære nærværet blir vi også påminnet umuligheten av å oppleve det; «...men vi kan tenke på det». Vi kan finne glede i å konstruere et kunstnerisk bilde av det vi lengter etter, men vi lider i bekræftelsen av viten om at lengselen er permanent. Det kan sammenlignes med en mann som går i årevis med nærmest uutholdelige smerter uten at han kan finne verken kilden eller lindring fra smerten. Etter flere desperate forsøk møter han til slutt en lege som kan fortelle ham at han lider av en sjelden sykdom som ikke er dødelig, men det finnes heller ingen kur, behandling eller lindring. Smerten er der for å bli, men den har nå blitt plassert, fått et navn. Konklusjonen fjerner ethvert håp om lindring, men den markerer også slutten på desperasjonen. Mannen kan ikke slutte å lengte etter et liv uten smerte, men det er nå en håpløs lengsel; en roens lengsel. Det er *saudade*. På samme måte kan kunsten skape en slik håpløshetens ro. Kunstverket kan skape et bilde av det vi lengter etter, og si: *Her er det, men bare her*. «Vi 'vet' at vi ikke kan gå inn i det vakre landskapsbildet og bli der.»

Kunstens begrensning

«Konsert X» fra *Stein og speil* tar direkte stilling til en konflikt mellom livet og kunsten:

Konsert X

Hvis den virkelige sorgen var like vakker og opphøyd som kunstens, som et storslagent rekviem, og vi ikke kjente mer av smerten enn tonene som flyter ut av instrumentene, da skulle vi leve et liv i sorg og svir. Og ikke kjenne stanken av muggent sirkus og råtnende dyrehaver i oss. (PS: 498)

I denne teksten er det fremdeles snakk om en kunst som understreker at «vi er skilt fra alt det vi kunne hatt eller vært, men vi kan tenke på det», men det vises lite glede i bitterheten som synes å fremtre. Her blir kunsten satt direkte opp mot den virkelige erfaring og skaper en sterk kontrast. Kunsten fremstår her mindre som en alternativ virkelighet for refleksjon, og mer som noe bedragerisk. Denne teksten er en prosavariant av et dikt fra den etterlatte diktsamlingen *Uutgravde fløyter* (1985-1986). I diktet er det skrevet slik: «Hvis sorgen var vakker / som Rachmaninovs / klokker» (DS: 428) Rachmaninovs «Klokker» er en korsymfoni skrevet i 1913, med tekst basert på en russisk oversettelse av Edgar Allan Poes dikt «The Bells». Dette Poe-diktet består av fire strofer, hvor hvert av dem beskriver stemningen av forskjellige klokker/bjeller, fra sledebjeller og bryllupsklokker som fører med seg begeistring og glede i de to første strofene, til alarmklokker og frykt i den tredje, og til slutt de tunge, sorgfulle og grufulle klokkene i den siste strofen:

Hear the tolling of the bells—

Iron bells!

What a world of solemn thought their monody compels!

In the silence of the night,

How we shiver with affright

At the melancholy menace of their tone!

For every sound that floats

From the rust within their throats

Is a groan.

And the people—ah, the people—

They that dwell up in the steeple,

All alone,

And who tolling, tolling, tolling,

In that muffled monotone,

Feel a glory in so rolling

On the human heart a stone—

They are neither man nor woman—

They are neither brute nor human—

They are Ghouls:
And their king it is who tolls;
And he rolls, rolls, rolls,

Rolls

(...)

(Poe, 1850: 23-26)

Når man hører den fjerde satsen i Rachmaninovs symfoni opp mot diktet til Poe, er det lett å legge merke til noe som skurrer. Diktets grusomhet, den monstrøse lyden har blitt erstattet med nettopp det vakre og opphøyde. Det skal legges til at teksten i symfonien har blitt endret, og når den siden ble oversatt tilbake til engelsk, er det gjort store endringer fra Poes dikt. Men det er trolig ikke tilfeldig at Ulven brukte akkurat dette verket som et eksempel i dette diktet, hvor sorgen i så stor grad har blitt forskjønnnet gjennom oversettelse og musikk.

I «Konsert X» er det ikke lenger presisert et stykke, men generaliseres: «Hvis den virkelige sorgen var like vakker og opphøyd som kunstens», og selv om det videre eksemplifiseres: «... som et storslagent rekviem», så er det sannsynlig at teksten her omtaler kunstens sorg i sin helhet. Slik kan også sorgen i Poes dikt være et eksempel på en kunstens sorg, og også, paradoksalt nok, også Ulvens egen beskrivelse av den virkelige sorgen. «stanken av muggent sirkus og råtnende dyrehaver i oss» vil da være et kunstens uttrykk for sorgen, som vi kunne levd med «i sorg og svir».

«Konsert X» får frem en mulig problematikk for idyllen om å finne lindring i kunsten: vi må alltid tilbake til utgangspunktet, det virkelige. «Vi 'vet' at vi ikke kan gå inn i det vakre landskapsbildet og bli der». Dette er prisen å betale for kunstens lindring, og det er ikke gitt at det er verdt det. Denne problemstillingen kommer sterkt frem i Ulvens historie «Udatert» fra *Nei, ikke det*. Denne historien åpner i en beskrivelse av en bevegelseshemmet mann som nærmest brøyter seg gjennom en leilighet overfylt av søppel og søl, fortsetter i en tragi-komisk seksuell fantasi som ender i utløsning, før den brått bryter over i en beskrivelse av hans første møte med en tidligere kjæreste, en beskrivelse som grenser til det søte, etterfulgt av en filosofering over umuligheten av å kunne gjenskape dette møtet, om hvordan øyeblikket for alltid vil være fortidig. Gjennomgående i historien er spørsmålet om protagonisten skal knuse en plate, «Eine kleine nachtmusik» av Mozart:

Skulle han spille den den i natt? Igjen? Han kunne selvfølgelig knuse også den. Det var den siste. Skjønt knuse var ikke det rette ordet. Eine kleine Nachtmusik, George Szell, Cleveland Symphony Orchestra. Hadde han unnlatt å destruere den, akkurat den, fordi at musikken var den vakreste han visste, eller fordi, bare fordi, han hadde fått den, i sin tid, av A., den smiskende purka? Skulle han spille den for aller siste gang i natt? Igjen vente til langt inn i natten, til biltrafikken (nesten, alltid bare nesten) forstummet, slå av alt lyset, unntatt den lille lampen over platespilleren, etter at platen var satt på også den, legge det lille fløyelsstykket over det grønne øyet i platespilleren, trekke for det som var igjen av gardinene, famle seg frem til madrassen i mørket(...); legge seg på ryggen, med åpne øyne stirre inn i mørket, gjennom de fillete gardinene, mot det hvitfiolette gatelysskimmeret fra vinduet (...). Og lytte. Nattmusikken som lyste i mørket. Morild. Aurora borealis. Musikken som forsvant fra det hørbare larmende banalitet og ble til taust, rent lys, nordlys som foldet seg ut og trakk seg sammen, åpnet seg og lukket seg, spjæret seg selv i en enorm, smertefri smerte. Umenneskelig. I polarmørket over en eller annen drepende kald, mennesketom pol, musikkens trans-humane, isnende, gjennom-de-dødes-margtrommebein-skjønnhet. En skjønnhet som dementerte ethvert forsøk på kravlende, sprellende, haltende, siklende, slafsende, gryntende, defekterende liv. Der oppe i musikken var ingen. Han kunne knuse den. (PS: 195-196)

Musikken blir beskrevet som umåtelig vakker, men umenneskelig. Musikken er så vakker at den umuliggjør det virkelige livet. Det kommer frem i historien at protagonisten allerede har knust alle andre plater han eier. Spørsmålet om han skal knuse denne platen kan derfor tolkes som et spørsmål om han skal overgi seg fullstendig til det menneskelige forfallet, eller om han skal tillate seg denne flukten. Dette fremstår som et spørsmål om kunsten er verdt det eller ei. Det kommer ellers frem i teksten at protagonisten nesten er totalt skjermet fra samfunnet. Han vil helst ikke vite hvilken dato det er (men blir bevisst på dette gjennom når trygda kommer på konto, og han er også dessverre ganske sikker på at måneden er oktober). Han foretrekker helst å ikke se ut av vinduet (men klarer ikke alltid å la være), og fordrar støyen fra 17. mai og nyttårsaften, og roen på julaften «(...) som med sin stemningsfulle stumhet skrek ut en 24. desember og ingen annen dato, at enhver annen dato var en umulighet» (PS: 182). Slik forsøker han tilsynelatende å redusere eksistensen til de helt elementære fysiske behov og mekanismer, det «kravlende, sprellende, haltende, siklende, slafsende, gryntende, defekterende liv», og redusere seg selv til menneske-dyret. Det kommer

ikke frem noe åpenbart motiv for dette, men dette vakre musikkstykket synes å stå direkte i veien for en slik ambisjon. Han ender opp med å hverken knuse eller spille av platen. Teksten slutter med at han legger seg til å sove. Årsaken til at han ikke knuser akkurat denne platen er muligens fordi det er den vakreste han kjenner, eller fordi han fikk den av A. (selv om hun ikke får noen smigrende beskrivelse), men årsaken til at han ikke spiller den av blir ikke forsøkt begrunnet i teksten. Men det kan tenkes at det er av samme årsaker som at han ikke knuser den. Fordi at den vekker minner om A., eller fordi at opplevelsen av det umenneskelige vakre blir står for sterkt i kontrast til det forfalte livet han uunngåelig må tilbake til når plata er ferdig spilt. Musikken er for vakker, for fremmed; kontrasten blir for stor. Noe lignede som det sistnevnte kan tolkes i dette diktet fra *Etter oss, tegn*:

*Du sovner
til eventyr hvisket gjennom
nøkkelhullet, mellom
blomstrende sengestolper.*

*Du våkner
nedsnødd.
Når du åpner
boken,
skriker den
av smerte (DS: 83)*

Borge og Hagerup skriver om dette diktet: «I et av de uhyggeligste diktene vendes f.eks. *eventyret* til et våkent mareritt, noe man kan lese som en knallhard korreksjon av Bretons rosenrøde ideer om drømmens og fantasiens muligheter.» (1999: 29) En slik tolkning kan neppe være alt for feil, da dette kom i diktsamlingen hvor Ulven i stor grad vendte seg bort fra de surrealistiske idealene representert av André Breton, men det kan også leses som en knallhard kritikk av litteraturens muligheter i sin helhet. Man dysses inn i fantasiens uttrykk, for så å våkne i en virkelighet, og fantasien - boka - er nå et uttrykk for smerte. I en slik tolkning vil en kunstens lindring ikke bare være midlertidig, men kanskje også gjøre vondt verre (riktignok uten av vi vet hvordan ting var før du-et sovnet til eventyret).

Det er altså i Ulvens diktning mulig å se sterk ambivalens rundt kunstens rolle i lindringen av individets angst. På den siden har kunsten en rolle som det som vekker fantasien og skaper ro gjennom utforskning av det som ligger utenfor erkjennelsens mulighet, men den kan ikke hindre at man blir trukket, til tider på en brutal måte, tilbake til virkeligheten og angsten.

Det meningsløses frelse

Flere steder i forfatterskapet skrives det om det meningsløse som idyll, her fremstilt i dette diktet fra den etterlatte diktsamlingen *Utgravde fløyter* (1985-1986):

Mening er smerte.

Ordene som støter

sitt beroligende

middel, skaper smerten selv,

også uten lemmer.

Fantomsmertes babler.

Det meningsløse frelser. (DS: 427)

Et spørsmål vi kan stille, er hva som her ligger i ordet frelse? Et nærliggende svar kan tenkes å være: Løsrivelse fra den angsten jeg skriver om i første kapittel. Kunsten kan, som jeg skriver om over, skape en midlertidig forskyvning bort fra denne angsten. Men kunsten gjør dette nødvendigvis gjennom en meningsskaping som overgår vår egne dagligdagse meningsskaping. Det meningsløse står i direkte kontrast til dette. Det meningsløse kan ikke settes i kontekst eller bidra til vår virkelighetsforståelse, det kan kun gjøre konteksten og virkelighetsforståelsen vår, så vel som alt annet, irrelevant. I motsetning til kunsten, som på pragmatisk vis kan kalles et verktøy, er det meningsløse en umulig idyll. Likevel kan det være verdt i å utforske hvordan det meningsløse som idyll kan være den endelige lindringen for angsten i Ulvens forfatterskap. I intervju med *Vagant*, sier Ulven:

Bildenes egenskap er at de kan vandre. Akkurat som myter. Som syndefallsmyten. Den er jo et litterært mesterstykke, en hel filosofi fortettet til en kort fortelling. Og hvis jeg skal prøve meg på en tolkning, så må det bli: fallet fra den dyriske uskyld til den menneskelige bevisstheten. (Hagen, 1996: 275)

Lest i sammenheng med dette, får «Det meningsløse frelser» en større betydning. Syndefallet er i myten det som gjør det nødvendig for mennesket å søke frelse. «Den dyriske uskyld» er da knyttet til det meningsløse. Men i syndefallsmyten er det ingen vei tilbake til Edens hage, tilbake til uskylden. I myten kan frelsen vi oppnår i livet kun innkasseres i døden, i form av Himmelen. Og det synes å være den eneste mulige konklusjonen med det meningsløses frelse hos Ulven også, men da uten at vi har noen valg, og uten lovnader om at noe kommer etter. Det meningsløse kan kun oppnås i døden, og da kan det ikke oppleves. Mennesket kan ikke gå tilbake til den dyriske uskyld, og dermed kan det meningsløses frelse kun oppnås ved at mennesket opphører å være menneske.

I «Mening er smerte», får meningen rolle som både smertekilde og smertestillende. Mening er smerte, men mening finnes også i «ordene som støter sitt beroligende middel». Slik ligner det en narkotikaavhengighet. Bruken av de narkotiske stoffene er årsaken til at du behøver de narkotiske stoffene. Men hva ligger det i at meningen skaper smerte «også uten lemmer. / Fantomsmerter babler». Fantomsmerter, en smerte i et lem som ikke eksisterer (lenger?). At mening er smerte i et lem som ikke eksisterer, kan tolkes som at meningen henger i løse luften. Meningen forankres ikke i det virkelige, den bare gir oss smerte. Det kan også legges til tolkningen at, om mening er smerte også uten lemmer, og «fantomsmerter babler», synes det nettopp som om det er meningen som babler, en rask og utydelig strøm av ord, uten noen gjenkjennelig substans. Meningen smerter og forvirrer oss, men paradoksalt nok den er likevel beroligende. Dette kan muligens opplyses gjennom en lesning av avslutningen til Ulvens essay: «En form for ubehag», her diskutert i to deler:

Den franske filosofen Clement Rosset har definert det tragiske som foreningen av det nødvendige og det umulige. I så fall kan Schopenhauers bilde av en overflødig og meningsløs eksistens sies å føre til en tragisk konflikt: livet er verdiløst, men man kan ikke leve uten verdier. Samtidig vet man altså at verdiene aldri vil strekke til. (...)
(PS: 570)

Jeg tror ikke jeg tar meg for mye kreativ frihet om jeg her bytter ut ordet «verdier» med ordet «mening». Livet er meningsløst, men man kan ikke leve uten mening. De eneste tenkelige måtene å løse dette paradokset på, synes å være å a) motbevise livets meningsløshet (gi det verdi), eller b) å leve meningsløst. Begge disse vil formodentligvis føre til idyllen. Førstnevnte kan tenkes å være metoden som brukes av de fleste mennesker for å leve et stort sett ikke-tragisk liv. Det er kanskje en slik meningssskaping som avvises i «Konsert X», hvor

kunstens sorg er meningsfull i dens vakre opphøydhed. Men dette forutsetter at man pålegger livet sin egen mening, dikter en levelig livsmening. Hos Ulven er det ikke rom for en slik virkelighetsoppdikting. Ulven tilegner seg ikke en slik beroligende trosretning, men forholder seg istedenfor til erkjennelsen og dens umulighet. Det andre alternativet for å løse dette paradokset, vil da å være å leve meningsløst, og det er en slik idyll Ulven trekker mot i flere tekster, blant annet dette diktet fra *Søppelsolen*:

To Fjernsyn.

To fjernsyn som snør

mot hverandre

i en nattestille stue

kunne vi være,

og det skulle snø

utenfor også, ned over huset,

et svimlende snøfall

som kosmisk støy,

og endelig skulle vi

ikke forstå hverandre. (DS: 242)

I dette diktet har vi to typer snø. Det er snø antageligvis i overført betydning i fjernsynene, hvordan skjermen 'snør' i et satellittjernsyn uten signal, og den faktiske snøen utenfor. Men disse to formene for snø ser ut til å delvis gå inn i hverandre. Utenfor er det «et svimlende snøfall / som kosmisk støy». Kosmisk støy, er blant forstyrrelsene som skaper en slik snøeffekt på satellittjernsyn, ved at antennen plukker opp bakgrunnsstråling fra universets opprinnelse, og det er også dette snøen utenfor sammenlignes med. Dermed kan man tolke det som om fjernsynene og verden rundt snakker samme meningsløse ikke-språk. Dette er en idyll i den forstand at det forener mennesket og omverden, uten forskjellene som språket skaper. Det er spesielt at idyllen her finnes i den totale meningsløsheten, heller enn i den totale meningen. Formodentlig er det å ikke forstå hverandre i det hele tatt like umulig som det å forstå hverandre fullstendig. Men muligens er det også to sider av samme sak; begge

deler utelukker menneskelig meningsskaping. Fullstendig forståelse unødvendigjør tolkning, fullstendig ikke-forståelse gjør tolkning umulig. Begge deler visker ut alle forskjeller og homogeniserer eksistensen og skaper fullstendig ro. Det samme kan sies om det totale mørket/lyset. Selv om begge deler er umuligheter, underholder Ulven kun tanken på opplevelsen av det totale mørket, og ikke det fullstendig opplyste.

Videre fra «En form for ubehag»:

(...) I de siste årene har vi sett en annen holdning til denne spenningen, reformulert fra ontologiske til semiotiske termer: en slags freidig kynisme hvor de overordnede tegnenes sammenbrudd feires med desperat munterhet; istedenfor å kjempe for en innbilt dybde, kaster man seg med overlegg inn i overflatens fascinerende spill. I forhold til et overmål av autoritær, bedrevitende moralisme, kan denne holdningen på mange måter virke befriende. Det spørres bare om den glade indifferentisme ikke vil støte an mot det paradokset som er antydnet ovenfor. Man kan foreløpig avvise det tragiske, men ikke den smerten som var tvunget til å tenke det. Inntil videre kan man være munter. (PS: 570)

Den meningsløsheten som skildres i «To fjernsyn» er en idyll som ikke kan oppnås for mennesket, og lever kun i den litterære idyllen. Men her lanseres det et slags kompromiss mellom det å kunstig tilføre livet mening og det å leve meningsløst: «en freidig kynisme». Dette fremstår som et forsøk på å leve livet i en slags observatør-/tolk-rolle, å avfinne seg med den overordnede meningsløsheten, å «[kaste seg] med overlegg inn i overflatens fascinerende spill», og se bort fra det ontologiske til fordel for det semiotiske. Slik kan man forsøke å trekke seg bort fra tanker om eksistensiell erkjennelse, og heller leke seg med tegnene som finnes på overflaten av den virkeligheten vi aldri kan gå i dybden av. Innenfor en slik behandling av livet kan man trekke seg bort fra menneskelig følelse, og kun se på mekanismene som står bak dem. Dette fremstår som en effektiv metode for å kaste av seg individets angst. Men Ulven lanserer også et problem med denne holdningen: «Det spørres bare om den glade indifferentisme ikke vil støte an mot det paradokset som er antydnet ovenfor. Man kan foreløpig avvise det tragiske, men ikke den smerten som var tvunget til å tenke det». Og det er kanskje akkurat dette møtet som avbildes i denne teksten fra *Fortæring*, etter min mening en av de mest kraftfulle tekstene i forfatterskapet:

VI HOLDT TIL i et beskyttende, uovervåket hjørne av haven, med et villnis av busker og trær hvorfra kvaen piplet i ravgule dråper, seige som gummi (vi spiste dem). Ellers

gravde vi i den fete matjorden etter mark, skrukke troll, tordivler og lignende småkryp. Gjennom slyngplantene i det rustne nettinggjerdet så vi plutselig hvordan døren til nabohuset slo opp, og fire menn i svarte dresser bar ut en hvit kiste, fulgt av en mindre skare mennesker i mørke penklær. Noen gråt. Vi prøvde å flire lydløst av dette patetiske opptoget. Men en ung kvinne bakerst i følget, hun gråt ikke, hun brølte av sorg, hylte fra et lukket rom som ikke skulle vært åpnet, ihvertfall ikke for oss. Vi ble stumme av skrekken. Vi hadde møtt et slags latterens frysepunkt, en terminus ad quem hvorfra den ikke lenger var mulig. Etter et par minutter var hele følget forsvunnet ut gjennom porten. De hadde ikke engang lagt merke til oss. (PS: 224)

Her kan det tolkes som om dette vi-et representerer nettopp en slik «freidig kynisme» som Ulvens skriver om i «En form for ubehag», og de støter an mot det tragiske paradokset. De kommer ansikt-til-ansikt med sorgens smerte, og der slutter også freidigheten. Måten vi-et graver i jorda, kan sees som et eksempel på å grave i overflaten, grave i det fysiske og gjennomtrengelige. Og det synes å være dette de gjør når de ser begravelsesfølget. De observerer og tolker ritualet, og kan ikke unngå å fnise over den patetiske, unødvendige følelsesforestillingen. Men dette blir avbrutt av skriket, skriket som trekker begivenhetene ut av ritualet og forestilling, og gir tilgang til «et lukket rom som aldri skulle vært åpnet, ihvertfall for oss». De blir avvæpnet. Om dette vi-er er en representasjon av de som har lagt bort ontologiske problemstillinger til fordel for det semiotiske, tolkningen av tegn, kan dette skriket leses som tegnenes sammenbrudd, det som unnlater seg den overfladiske tolkning, som gjør vi-et stumme. Og det er ikke en midlertidig tilstand, men det ligner mer et ‘point-of-no-return’, «et slags latterens frysepunkt, en terminus ad quem hvorfra den ikke lenger var mulig».

Dermed synes den virkelige rømningen fra dette tragiske paradokset å være umulig, eller iallfall ustabil. Konflikten mellom den meningsløse eksistensen og det menneskets behov for mening fortsetter sine angstproduserende mekanismer. «Det meningsløse frelser», men det er en frelse vi ikke kan nå. Men tilnærminger til det meningsløse kan likevel gjøres, da gjennom kunsten. Sett i sammenheng av Leopardi-essayet, kan vi si at vi ikke kan leve i det meningsløse, men vi kan tenke på det. Dette er et fokus i Anemari Neples bok, og det er nettopp en tilnærming «forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet» i «Slutten av september» fra *Søppelsolen* som står som bakgrunn for spørsmålet «Hvordan kan vi fortape oss uten å gå fortapt?» (2018: 55) Kunsten står frem som en arena for undring og ro i møte med tematikken om det uerkjennelige og meningsløse i Ulvens forfatterskap. Det finnes

likevel et opplagt paradoks i det å tilnærme seg det meningsløse i kunsten, og det er et paradoks som kan ligne Orfeus-myten. På samme måte som Eurydike forsvinner når Orfeus ser tilbake på henne, vil vi, ved å sette blikket på det meningsløse, tilføre det mening, og det opphører å være meningsløst. Og da kan vi gå tilbake til Leopardi-essayet: «[Kunsten] minner oss om det umulige i å tilfredsstille et uendelig behov, og at det i selve denne umuligheten murrer en bitter glede: vi er skilt fra alt det vi kunne hatt eller vært, men vi kan tenke på det.». Kunsten lar oss tenke på det umulige, men ikke uten å samtidig understreke at vi er skilt fra det. Og det er slike negasjoner som gjør at lindringen i Ulvens diktning så ofte synes å føre oss tilbake til smerten. Vi får ikke tenke lys uten å tenke ikke-lys, liv uten å tenke ikke-liv, ikke-mening uten å tenke mening.

Men det finnes også et mulig område i Ulvens forfatterskap hvor hverken den eksistensielle angsten eller søken etter lindring finnes, hvor dette i det hele tatt synes å bli satt til siden. Dette er de mer emosjonelt ladede tekstene i Ulvens forfatterskap, hvor de meningsfulle øyeblikkene blir tillagt så mye kraft at de ikke blir kontekstualisert av deres meningsløse motpart. Dette er tekster hvor individet får rom til å puste, tilsynelatende fri fra angsten som ellers ulmer gjennom forfatterskapet.

Tredje kapittel: Perspektiv og tunnelsyn

I forrige kapittel så jeg på hvordan det kan være rom for lindring i Ulvens diktning. Men lindringen forutsetter lidelsens tilstedeværelse. Kunsten kan bidra til å gi midlertidig rom for ro, men angstens grunnlag er fremdeles tilstede.

Ulvens karakterer og fortellerinstanser synes i stor grad å sitte på en universell intuisjon om de eksistensielle grunnbetingelsene jeg har skrevet om tidligere, og angsten som følger med disse. Det finnes få, om noen, motstridende stemmer. Ulvens forfatterskap er ikke en diskusjon mellom ytterpunkter, men ligner heller en monolog som sirkler rundt det samme punktet. Det er som regel ikke et spørsmål om hvorvidt de meningsfulle øyeblikkene kan greie å overvinne den angstfremkallende eksistensielle pessimismen; det er et spørsmål om de kan overleve den. Men det vil ikke si at det ikke er unntak, hvor en tekst i øyeblikk kan frigjøre seg fra disse grunnbetingelsene og fange noe angstfritt eller annerledes. I intervjuet med *Vagant* sier Ulven:

Å skrive innebærer en omhyggelig planlegging for å treffe det som ikke er planlagt og heller ikke kan planlegges. Derfor bør alle bøker være litt dumme, de bør ha et felt av dumhet eller bevisstløshet, som forfatterne ikke kan fange. Bøker som er for intelligent skrevet, blir lett kjedelige og gjennomsiktige. (...) Jeg tenker på en slags blind intelligens, altså en form for intuisjon, altså i prinsippet en dårlig tenkning, altså en form for dumhet. (Hagen, 1996: 256-257)

Det er muligens en slik bevisstløshet vi må lete etter for å finne frihet fra de eksistensielle grunnbetingelsene som ellers preger forfatterskapet. Men Ulvens tekster synes å være kronisk ved bevissthet, og kommenterer og plukker seg selv ifra hverandre til bestandighet. Denne teksten fra *Stein og speil* kan leses som en beskrivelse av en tendens i Ulvens diktning:

Mellomspill XIV

Man kan forestille seg en intelligens så stor at den analytisk plukker fra hverandre seg selv, hår for hår, nerve for nerve, for til slutt å sitte igjen med sitt eget kranium i hendene, rådvill, uten å ane hvor han skal gjøre av det, og den fortsetter å kaste det nervøst fra hånd til hånd, slik en utålmodig reisende som venter på et forsinket fly kan kaste en appelsin eller noe slik fra høyre til venstre, fra venstre til høyre, med lydelige klask mot håndflatene. (PS: 503)

I «Mellomspill XIV» kan intelligensens arbeid ha to nærliggende motiv: 1) ønsket om å skape en altomfattende mening gjennom analyse av eksistensens enkeltdeler, eller 2) ønsket om å nå det meningsløse gjennom å plukke meningen fra hverandre. I Ulvens litterære univers er det umulig å finne universell mening, og det er også umulig å finne universell meningsløshet, men det er sistnevnte, lengselen etter det meningsløse (et ingenting) som er mest fremtredende, og en slik demontering er kanskje et håpløst forsøk på å nærme seg dette; å plukke fra hverandre eksistensen en bit om gangen. «Mellomspill XIV» avsluttes ved at intelligensen blir sittende «med sitt eget kranium i hendene, rådvill, uten å ane hvor han skal gjøre av det». Intelligensen blir sittende igjen rådvill, fordi at han har nådd et endepunkt, hvor han enten a) opphører å være en intelligens, og dermed aldri kan oppleve en universell mening, eller b) når punktet hvor det alt er plukket fra hverandre uten at meningsløsheten er nådd, fordi at han som en intelligens (per definisjon et meningsskapende vesen) er uforenelig med det meningsløse. I møtet med dette paradokset stopper handlingen, og alt vi sitter igjen med er ventingen etter noe som aldri kommer, og en stillhet som tidvis avbrytes av den pulslignende lyden av kraniets «klask mot håndflatene». Lik denne intelligensen, har Ulvens tekster en tendens til å plukke seg selv fra hverandre. Sjelden ser vi at teksten bygges opp til et høyere, mer opplyst nivå. Heller begynner vi i det kjente, noe vi kan gjenkjenne som en virkelighetsopplevelse, for så å se hvordan denne virkelighetsopplevelsen blir demontert og destruert, til vi sitter igjen med noe som nærmer seg (men som aldri kan bli) et ingenting. I et essay fra boken *Fem stemmer* (2010), her hentet fra en forkortet versjon på Morgenbladet sine nettsider, skriver Jan Erik Vold:

Det mennesket visste, det er forsvunnet. Etter oss, det vil si menneskene, fantes tegn. Dømt til å forsvinne. Om vi har en norsk poesi som går fra ingenting til ingenting, så er det Tor Ulvens. (2010)

Fra ingenting til ingenting. Ulvens diktning verken ødelegger eller opplyser mening; heller skrur han av lyset i tekstens skyggeteater, skyggene forsvinner, og vi legger merke til at alt vi sitter igjen med er våre egne hender.

Når jeg snakker om «et felt av dumhet» i Ulvens diktning, er det ikke snakk om steder i forfatterskapet hvor den analytiske demonteringen er utført på en dårlig måte, men heller steder hvor analysen ikke finner sted, og blir erstattet av det Ulven i intervjuet kaller «en slags blind intelligens, altså en form for intuisjon». Her finner ikke de lange tankerekken

sted. Heller enn å utvide et analytisk perspektiv i det uendelige, fortaper perspektivet seg i et øyeblikk, mot et enkelt subjekt.

Perspektivets bevegelse

Tor Ulven er en spesielt billedlig forfatter, og derfor kan det være fruktbart å undersøke de visuelle perspektivene i tekstene. Det er lite fysisk bevegelse i Ulvens diktning. Spesielt i prosaen finner handlingen sjelden sted over en lengre tidsperiode (det forekommer enorme tidshopp, men vi får sjelden se denne bevegelsen) og de litterære personenes bevegelse begrenser seg ofte til et enkelt lokale, eller en vandring på en skogssti eller langs bygatene. Det oppstår få plutselige møter med nye karakterer, og lite personlig utvikling og selvrealisering. Det er perspektivets bevegelse som utvikler Ulvens tekster. Bevegelsen fra virkeligheten til fotografiet, bevegelsen ut fra et punkt til et annet på en uendelig tidslinje, bevegelsen fra det makroskopiske til det mikroskopiske (og omvendt). I *Å være vann i vannet* skriver Janike Kampevold Larsen at: «All diktning fra Tor Ulvens hånd har en påfallende visualitet, en påfallende refleksivitet og en påfallende sensibilitet. Tekstene følger blikkets bevegelse mot tingen, beskriver tingen, for så å bevege seg videre.» (2008: 9) Men beveger blikket seg alltid videre, eller blir det bare utvidet? En ting som synes å være gjennomgående i store deler av Ulvens forfatterskap, er at tingen ikke forsvinner. Når tingen beskrives, så er det med en visshet om at tingen ikke kan beskrives. Tingen kan ikke kategoriseres og arkiveres, derfor synes den å følge med oss. René Char, som vi vet var en viktig inspirasjonskilde for Ulven, skriver, oversatt av Ulven selv i utvalget *Raseri og mysterium*:

Er vi dømt til å være bare begynnelser til sannhet? (1985: 14)

Dette kan tolkes er en utvidelse av tanken om sannhet som uoppnåelig for mennesket. Ikke bare er sannhet uoppnåelig, men vi er kanskje dømt til å *være* begynnelser til sannhet. *Å være* begynnelser; å aldri avsluttes. Begynnelsen til sannhet er nødvendigvis løgn. Når Ulven beskriver en ting, så er det med en bevissthet om at beskrivelsen ikke er sannhet, men muligens en begynnelse på en sannhet som aldri kan fullføres. Nettopp beskrivelsens umulighet er et tema i historien «Gull, vinter» fra *Nei, ikke det*:

Hvis jeg bare kunne beskrive haven slik den ligger nå, uten noen historie, omtrent farveløs, tresnittaktig, nesten helt svart og hvit, bare formidle synet av haven, ikke noe

annet, som om jeg var et hjerte- og hjerneløst øye, som om jeg var et videokamera av ord. (PS: 119)

Dette ønsket er et ønske om å kunne beskrive hagen fra et ikke-menneskelig perspektiv, «hjerte- og hjerneløst». Det er umulig å tenke seg hvordan produktet av noe slikt ville sett ut, men det kan tenkes at det ville vært komplett uleselig. Og om teksten formidlet sannhet, ville det ikke vært en sannhet som kunne overføres til en menneskelig leser, som nødvendigvis ville gjort sine egne tolkninger. Jan Erik Vold skriver: «For Ulven er sannheten knapt noe begrep, snarere et tvilsomt postulat, fanget i en snever tidsramme.» (2010) Men det er muligens en sult etter sannhet, etter å kunne beskrive noe virkelig, slik den viser seg i «*Gull, vinter*», som gjør at vi er «dømt til å være bare begynnelser til sannhet». Her en annen Char-tekst fra samme samling:

Vi sønderrives mellom grådigheten etter å erkjenne og fortvilelsen over å ha erkjent. Sporen gir ikke avkall på sin svie, eller vi på vårt håp. (1985: 11)

Dette synes å være en god beskrivelse av livet som «begynnelse til sannhet». Vi lever med smerten av det vi har erkjent og grådigheten etter det ukjente vi ønsker å erkjenne. Vi er begynnelser til sannhet. Vi bærer med oss fragmenter av erkjennelse mens vi sulter etter helheten. Med dette i bakhodet, kan vi tenke oss at det kan være bedre å tenke på Ulvens tekster som akkumulative heller enn progressive; heller enn bilder på rekke og rad, kan vi tenke oss transparenter som legges oppå hverandre, i et fåfengt håp om at de til slutt danner noe fullstendig. Dette kan ligne litt på modellen Sigurd Tenningen bruker når han beskriver det han kaller «et sentralt kjennetegn ved den arkeologiske forestillingskraften i et utdrag fra *Gravgaver*; hvor protagonisten, en arkeolog, gjennom en lang, assosiativ tankerekke gjør flere sammenligningshopp i tid og sted. (PS: 33).

Gjennom disse similiene og analogiene oppretter arkeologen en forbindelse mellom et nåtidig gatekjøkken, et erindret kunstverk, utbruddet fra Vesuv i år 79 og utgravingene av Pompeii atten århundrer senere. Fire ulike tidssjikt legges over hverandre i en komprimert prosa der nåtiden ikke opptrer isolert, men fremstår i en sammenblandet form med fortiden gjennom erindringen. (Tenningen, 2019: 40)

Det er fire forskjellige tidssjikt, men det er også forskjellige steder. Altså viser ikke scenen seg kun i forskjellige tider, men også forskjellige steder. Dermed er det ikke kun et spørsmål om å skape en tidløs forestilling, men også en stedløs forestilling. Dette kan ligne på en jakt etter noe nærmer seg et universelt motiv, noe som ligner sannhet.

Ulvens idylliserte kamera fra «Gull, vinter» måtte nødvendigvis være plassert på en uendelige fjern satellitt, som synes å zoome ut i det uendelige. Men ikke bare det: det må være et firedimensjonalt kamera, med årtusener lang eksponeringstid. Og nødvendigvis ikke hjerte- og hjerneløst.

Likevel kan det dukke opp blindsoner, «felt av dumhet eller bevisstløshet», hvor perspektivet, fokuset, trekker mot noe uventet. Dette etterlatte diktet illustrerer en slik tiltrekning:

*Du skjønner ikke diktet,
du skjønner ikke alltid
hvor andre hjerteslag
vil, men du dras
på ville veier
mot lydene, buldingen, som mot
nattmusikk, et mulig tegn
på fest
eller slåsskamp. (DS: 321)*

Du-et, vi, trekker mot lydene, mot buldingen fra andre hjerteslag, «på ville veier». Vi vet ikke hvor de vil, hvor de fører, men vi følger. «... som mot / nattmusikk, et mulig tegn / på fest / eller slåsskamp.» Det er ikke en trekning mot den idylliske kjærligheten, men bare mot hjertet, mot kjærlighetens mulighet, om den så bringer med seg festens glede eller slåsskampens smerte. Diktet illustrer en søken som er ulik søkenen etter det som kom før oss og det som kommer etter oss. Dette er en søken i "det virkelige liv", hvor vi, om vi refererer til «En form for ubehag», trekkes så sterkt mot livsnødvendige verdier, at vi overser livets verdiløshet. Dette diktets vitalitet og nærmest optimisme (eller, i det minste, ikke-pessimisme) ligner ikke tvangstankeurets desperasjon; «Du skjønner ikke diktet» synliggjør et annet perspektiv i Ulvens diktning: Et tunnelsyn mot hjertet.

Ulvens tunnelsyn

Det kan være nødvendig her å definere ordet «tunnelsyn». I dagligtale brukes det gjerne i betydningen at fokuset mot en målsetning blir så sterkt at man blir blind for alt annet. Dette er ikke helt ulikt hvordan jeg bruker det, men jeg bruker det i en positiv forstand, heller enn

negativ. I Ulvens diktning er meningsløsheten etablert og omtrent bunnløs; den synes urokkelig. Derfor vil ikke de meningsfulle øyeblikkene være øyeblikk hvor meningen bryter gjennom meningsløsheten, men heller øyeblikk hvor det meningsfulle omringes av blindsoner. I tekstene som følger et slikt tunnelsyn, kan det vise seg en patos som ikke vil vært mulig om den ble satt i kontekst av de dystre filosofiske virkelighetsperspektivene som ofte definerer Ulvens diktning. Et eksempel på en slik bevegelse, finner vi i dette udaterte, etterlatte diktet:

Jeg hørte ikke

lenger

fuglene, kalde

og uvirkelige

som mine egne votteløse

hender. Jeg hørte

hjertet ditt, fort,

dypt

under vinterklærne. (DS: 351)

Her blir hjertet det eneste virkelige, det eneste som høres. Diktet beveger seg fra den ytre sfære, her representert av fuglene, mot jeg-ets kalde, votteløse hender. Det kan leses som at fuglesangen er kald og uvirkelig i symbolsk betydning, gjort ubetydelig, mens hendene kan tenkes som kalde og uvirkelige (nummenhet) i fysisk forstand. Når diktet zoomer inn mot hjertet, forenes tilsynelatende det symbolske og fysiske. Hjertet er, gjennom dets funksjon som blodpumpe, det som gir kroppen fysisk varme. Ved å bevege seg inn mot hjertet under vinterklærne, beveger diktet seg bort fra vinterkulden, mot den fysiske varmen. Det kalde jeg-et søker varmen. Men hjertet har også en viktigere symbolsk funksjon, som symbolet for menneskets vilje og kjærlighet. Det er ikke naturlig å tenke at hjertet «dypt/under vinterklærne» faktisk høres av jeg-et (og overdøver fuglene). Mer nærliggende er det å tolke det som at det er tanken på hjertet under vinterklærne, personen det representerer, varmen det

lover, som "høres" av jeg-et. Dermed kan dette diktet leses som en beskrivelse av en forelskelse. Forelskelsen er kanskje den menneskets følelse som i størst grad unnlater seg kontekstualisering, og dermed best illustrerer tunnelsynet. Dette diktet bryr seg tilsynelatende ikke med noen tanker om selv-ets tragiske isolasjon fra medmennesket, og tvert imot dyrker betydningen av jeg-ets sterke tilknytning til du-et. Det er kun hjertet som er virkelig.

I kontrast til dette, er denne bevegelsen oftest motsatt hos Ulven, ved at teksten begynner i det enkle, for så å utvikle en større og større kontekst. Noe slikt kan leses i dette diktet fra *Etter oss, tegn*:

Det er bare hjertet

som har blitt så

lite

at det nesten ikke

høres mer,

at det nesten ikke

synes mer,

der ute i horisonten

hvor måkene

heller ikke

bor (DS: 77)

Som i «Jeg hørte ikke» er det her hjertet som er i fokus, men med den motsatte bevegelsen. «Det er bare hjertet»; hjertet forblir midtpunktet gjennom hele diktet, men perspektivet beveger seg bort fra oss, og hjertet blir mindre og mindre, glir ut i en større og større kontekst. Det forsvinner ikke, men det drukner sakte ut, til det nesten ikke kan høres og sees mer. Heller enn at hjertet krymper, kan det leses som at perspektivet utvides til det uendelige. Hjertet er fremdeles midtpunktet, men det blir stadig mindre betydelig. Og dette kan sies å være en gjennomgående tematikk i forfatterskapet: forsøket på å holde fast i noe som gir mening, mens man drukner i virkelighetens uerkjennelige omfang. Derfor er det spesielt interessant å undersøke tekstene hvor denne bevegelsen er reversert, hvor tunnelsynet leder oss rett inn mot et midtpunkt, som i dette diktet fra *Det verdiløse*:

Linjene i hånden din

*er ikke
fossile planter, de
lever*

nå. Håret ditt

*gnistrer
i mørket
når du kler av deg. (DS: 246)*

Her åpner diktet med en avvisning av sammenligningen mellom linjene i hånden og fossile planter. Med dette protesterer narrativet mot å bli satt inn i en uendelig kontekst. Men første strofe er betydningsfull ved at den står der, at metaforen må avvises innad i diktet. Det kan leses som at linjene i hånden faktisk ligner fossile planter, og at metaforen allerede var tenkt før den blir trukket tilbake. Første strofe kan tolkes som en skildring av en konflikt mellom diktet som er der og diktet slik det kunne vært. Diktet slik det er skrevet kan dermed leses som motparten til et uskrevet dikt hvor «Linjene i hånden din / [er] / fossile planter...». Med denne fornektelsen som utgangspunkt, kan vi spekulere i hvorvidt det er mulig for diktet å gå videre, uten at bekreftelsen som ligger i benektelsen følger oss videre. Men jeg vil argumentere for at det er dette som skjer når *nå* åpner andre strofe. Med dette legges konflikten bak oss, og derifra finner diktet sted i øyeblikket. På samme måte som fuglene ikke kan høres i «Jeg hørte ikke», forsvinner de fossile plantene fra «Linjene i hånden din». Den innledende benektelsen, etterfulgt av dette sterke fokuset, vitner om en vilje til meningsskaping som kan overstyre tvangstankene som leder oss til det meningsløse. Det eneste som lyser opp i mørket er håret som gnistrer når du-et kler av seg. I siste strofe er det kun disse gnistene som betyr noe, og dette er det eneste lyset diktet lar oss se gjennom. En lignende effekt får vi i dette diktet fra den etterlatte diktsamlingen *Som fossile bølgeslag* fra 1984:

*Hun bodde i blokk. De første
kveldene tok han ofte
feil; samme brune mursteins-
bygg etter hverandre. Siden lyste ett vindu annerledes. (DS: 368)*

Også her ender diktet i et enkelt lys som tar alt fokus. Diktet begynner i noe mørkt og anonymt, mursteinsbyggenes monotoni, men i siste setning bryter dette ene lyset med monotonien. Om man forsøker å se for seg en visuell representasjon av dette diktet, kan man tenke seg hvordan dette lyset er det eneste som er i fokus, mens de omkringende vinduene i mursteinsbebyggelsen blir stadig mer uklare og uviktige. I en verden hvor alt er likt, vil det som skiller seg ut være det eneste man ser. Igjen skapes et tunnelsyn, hvor den enorme vekten av det uerkjennelige i eksistensen ikke får plass, og diktet lar oss til slutt ikke se noe annet enn dette ene vinduet.

Dette sterke fokuset skiller seg ut i Ulvens forfatterskap. Ulven er gjerne kjent som en assosiasjonenes og parentesenes forfatter, hvor tankene utvikler seg i alle retninger til de til slutt krasjer mot erkjennelsens grense. Derfor er det verdt å se på diktene hvor tekstene har en enkelhet, et klart definert endepunkt; et hjerte, gnister, lyset i et vindu. Enda et eksempel på et slikt fokus kan leses i «Konsert I» fra *Stein og speil*:

Konsert I

(nocturne electrique)

Fredagsnatt og vinduet på gløtt. Der ute (uvisst akkurat hvor) har noen skrudd opp stereoanlegget. Antagelig en fyllefest på gang. All diskant og mellomtone er borte, og med det melodien. Bare bass og trommer dunker og dunker hit: et kunstig hjerte i nattens kropp. Og jeg husker hvordan det var å ligge med hodet mot et bryst (et kvinnebryst, så sant skal sies) og lytte, og det var det viktigste hjertet som slo. (PS: 477)

Igjen kommer vi tilbake til et fokus på hjertet. Her har vi igjen denne bevegelsen fra det fjerne til det nære, fra et fjernt stereoanlegg, til bassen som høres i jeg-ets rom, til det kunstige hjertet, til et varmt minne om det virkelige hjertet. Det skal påpekes at nærheten, både i «Jeg hørte ikke» og «Konsert I», finnes i det fortidige, mens distansen i «Det er bare hjertet» er et nåtidsbilde. Det finnes to etterlatte dikt-varianter av «Konsert I», fra 1983 og 1985-86, og i disse to er minnet beskrevet i presens: «Jeg husker hvordan det *er* ...». Derfor kan man, slik Henning Hagerup skriver i etterordet til *Etterlatte dikt*, tenke endringen til preteritumform som en endring fra en fremdeles tenkelig virkelighet til «et tapt paradys for jeg-et» (Ulven, 1996: 177). Men det skal også legges til at en slik vending samtidig gir minnet en sterkere klarhet. Mens «Jeg husker hvordan / det er / å ligge med hodet mot noens / bryst / og lytte» (DS: 297) og «... jeg husker / hvordan det er å ligge med hodet / mot en

kvinnens bryst / og lytte» (DS: 431) synes å kunne beskrive en generell følelse, en følelse av menneskelig nærhet, synes prosa-versjonens «jeg husker hvordan det var å ligge med hodet mot et bryst (et kvinnebryst, så sant skal sies) og lytte» å være et konkret bilde, spesielt gjennom parentesene, som gir inntrykk av en formidling av et minne som står foran fortellerens øyne. Om vi går med på en slik tolkning, kan vi lese det som at teksten i sin siste versjon har definert hvilket hjerte som var «det viktigste hjerte», og slik får teksten også et sterkere sentiment, selv om dette hjertet synes å være tapt.

Lest inn i et annet forfatterskap ville det antagelig ikke vært nødvendig å dvele over disse tekstene, og man kan argumentere for at disse tekstene ikke er de mest spennende i forfatterskapet, da de ikke er blant de mest eksperimentelle. Men det kan også argumenteres for at det er nettopp det ukompliserte som gjør disse tekstene spennende. I *En annen verden*, viser Anemari Neple hvordan det hos Ulven finnes rom for ro og refleksjon gjennom tre felt: Det mytiske, det musiske, og det meditative. Men det er også verdt å merke seg tekstene som jeg har tatt for meg i dette kapitlet, hvor det synes å finnes en ro uten refleksjon (og som muligens nettopp krever mangelen på refleksjon), i et emosjonelt felt. Varmen i disse tekstene etableres ved at teksten avsluttes i det meningsfulle, nødvendigvis uten videre refleksjon.

Ikke-refleksjon

Ulvens forfatterskap er stort sett gjennomgående reflekterende. Hva er det som gjør at refleksjonen ikke tar overhånd og sender oss tilbake til angstens domene i disse få tekstene? Og hva er egentlig det å reflektere? Om vi summerer eksistensen som menneske som det å a) sanse og b) tolke, kan vi kanskje si at tredje del er c) refleksjon: tolkningen av tolkningene. Antonymet til å reflektere er å absorbere. Heller enn å reflektere, å sende tolkningene tilbake til subjektet som tolkes, for så å nyansere og gjenskape tolkningen, absorberes den første tolkningen. Dette er en form for *intuisjon*. Kanskje er det gjennom den intuitive tolkningen av øyeblikk at det en sjelden gang oppstår varme i Ulvens diktning. Øyeblikkene er sårbare, og ville neppe overlevd nøye gransking, men de får stå uforstyrret. Meningsfulle øyeblikk får ikke puste under Ulvens granskende blikk; de lever når det granskende blikket ikke treffer dem. Denne skjørheten blir illustrert i denne teksten fra *Stein og speil*:

Utstilling VI

(lysvirkning: plein-air: ars prosaica)

Jeg ville røre deg bare som et snøfnugg i vindstille. Eller som sol i februar, når det lave, skinnmagre lyset streifer et forbipasserende ansikt i spalten mellom bygårdenes massive, langflate skygger, og du vet at solens intensitet er akkurat det samme som midtsommers, en uavbrutt, lydløs eksplosjon hvor enorme energimengder utlades.

(DS: 482)

Berøringen, den kjærlige nærheten til et annet menneske, blir her beskrevet som noe nærmest umerkelig. «Et snøfnugg i vindstille», eller forbistreifende sollys i februar; begge to beskriver noe forbigående – et snøfnugg fordamper idet det berører huden, solen forsvinner igjen bak bygården. Kjærtegnene er vakre, men forsvinnende i størrelse, og de blir mindre og mindre idet teksten beveger seg mot solen. Solens uavbrutte, ruvende styrke står i direkte kontrast til berøringens umerkelige øyeblikkelighet. Solen er «lydløs», taler ikke til oss, men «du vet» at den er der, vi kan ikke glemme den. Solen henger over oss som livgivende kraft, men også som en påminnelse på den ufattelige størrelsen og tidslinjen som omringer det ørlille tidsrommet fra mennesket åpner øynene til de lukkes igjen. Solen skaper lyset som gjør oss oppmerksom på det ubegripelige mørket.

Refleksjon er kontekstualisering og sammenligning; perspektivet i «Utstilling VI» utvider seg og ser de små, ømme kjærtegnene i sammenligning med solen, og kjærtegnene synes å forsvinne. Teksten viser også en viss resignasjon i fortidsformen: «Jeg ville røre deg bare som et snøfnugg i vindstille.» Dette er et fortidsminne, mens «du vet at solens intensitet...» er i presens. Derfor kan det leses som et nå oppgitt håp, desillusjonert gjennom refleksjonen og kontekstualiseringen. Dette er noe lignende det vi ser i «Det er bare hjertet», hvor hjertet «har blitt så / lite / at det nesten ikke / høres mer». Styrken til de ømme kjærtegnene og «det viktigste hjertet» overlever ikke refleksjonens kontekstualisering. Men denne styrken kommer til syne i forfatterskapet når de blir sett gjennom tunnelsynet, uten å bli oppløst i Ulvens granskende blikk.

Fjerde kapittel: Tekstens medlidenhet

Om man følger angsten som beskrives i «Konsert XX», hvor tanken er at vi alle er «uhelbredelig født» og at vi alle er innestengt i selv-et, «fluktsikkert og på livstid», må man uunngåelig komme til konklusjonen at alle liv i bunn og grunn er tragiske. Og en slik grunnleggende tragisk skjebne leder til spørsmålet: er det rom for medlidenhet og empati for personlig lidelse i Ulvens diktning? Med andre ord, om man er født for å lide, har det noen hensikt å gradere lidelsen? Finnes det rom for individets sorg, eller overskygges alt av den eksistensielle tragedien?

Disse spørsmålene krever nøyere undersøkelse. Medlidenhet for et annet menneske krever til en viss grad individualisering av dette mennesket. Om man skal ha medlidenhet for et menneskes sorg, må det kanskje ligge en grunntanke om at denne sorgen er partikulær, heller enn tanken på at alle mennesker lider. Er sorgen bare en tvangsfølelse som utløses av menneskets manglende evne til å legge fra seg sentimentet om en meningsfull eksistens, et uunngåelig symptom på menneskets behov for å kjempe mot den tilsynelatende opplagte meningsløsheten som innrammer livet? Dette utdraget fra *Avløsning* kan muligens hjelpe å belyse disse spørsmålene:

Du assosierer (uuttalt) til verden som en scene, men finner det misvisende, det virker for profesjonelt, det er amatørteater det dreier seg om, alle rollene spille på den samme ubehjelpelige måten, grelt og sauset samtidig, overspilt og underpoengtert, febrilsk og dvaskt, rigid og rotete, hele tiden noe som skjærer i øynene og ørene, en beklemmende følelse av å få se både for mye og for lite, de opptredende er pinlig nakne og pansrede på samme tid, ingenting lykkes de virkelig med, alle kløner seg gjennom livet, og forsøkene på å utfordre stereotypene like stereotype som stereotypene (...); bare smerten og leden og fortvilelsen og sorgen og angsten er overbevisende, men de kommer aldri til uttrykk, tenker du, de er stengt inne i hvert menneske lik en flokk utstoppede gribber som blir levende hver gang ingen ser dem (altså gribbene) eller muligens, unntaksvis, glimtvis, i de øyeblikkene den som lider glemmer å se på seg selv. (PS: 334-335)

Her synes det som at alle mennesker blir plassert i samme bås. Alle individets særpreg fremstår kun som variasjoner av amatørmessige skuespillerprestasjoner, designet for å holde seg svevende over overflaten av en grunnleggende menneskelig tilstand. Men «smerten og leden og fortvilelsen og sorgen og angsten er overbevisende» og blir dermed satt i en

særstilling, kanskje nettopp fordi at det ikke dreier som om skuespill, men at dette er verden slik den er utenfor scenen. Gribbene som representerer disse følelsene «er stengt inne i hvert menneske». Slik synes det å utelukke muligheten for et menneske som ikke har disse gribbene inni seg. Og disse følelsene kommer aldri til uttrykk, utenom glimtvis, «i de øyeblikkene den som lider glemmer å se på seg selv.». Det kan tenkes at det er nettopp dette som skjer i «Vi holdt til», som jeg skriver om i andre kapittel, hvor «en ung kvinne bakerst i følget, hun gråt ikke, hun brølte av sorg, hylte fra et lukket rom som ikke skulle vært åpnet, i hvert fall ikke for oss. Vi ble stumme av skrekken. Vi hadde møtt et slags latterens frysepunkt, en terminus ad quem hvorfra den ikke lenger var mulig.» (PS: 224) Men i denne teksten er det ikke fremstilt som om vi-et nødvendigvis føler empati for den unge kvinnen. Det er muligens mer nærliggende å tolke det som at vi-et blir bevisst på sorgen som lever i oss alle, og som de inntil dette øyeblikket hadde lukket seg bort fra.

Det jeg ønsker å undersøke i dette kapittelet, er steder i Ulvens forfatterskap hvor sorg og lidelse blir tillagt mening i individet, utenfor tanken om den lidelsen som er iboende i oss alle. Dette vil si tekster hvor det finnes en partikulær medlidenhet i møte med sorgen. Dette er tekster og utdrag som synes å vise omsorg og medlidenhet for den sørgende, uten å sette det inn i en eksistensiell kontekst. I likhet med tunnelsynet jeg skriver om i tredje kapittel, innebærer dette altså at sentimentet ikke analyseres og utvides, men at det holder blikket på individet. Et eksempel på dette kan vi finne i *Avløsning*, hvor en ung mann sørger over tapet av en kjæreste som har vært savnet og antatt selvdrept i to år. Han kommer hjem fra en tur, hvor han har reflektert over kjærestens sannsynlige død, hvorvidt det finnes et helvete, og hvorvidt hun befinner seg der:

Du resignerer. Du låser opp. Synet av din egen leilighet får deg til å huske. Du gikk ned i vekt, sov tre-fire timer hver natt, eller ikke i det hele tatt, du fikk skjelvninger og gråteanfallet, du hadde knapt krefter til å gå i butikken, innendørs vadet du i støv, det var et herkulesarbeid å vaske seg, tannbørsten kjentes tung som en hammer; det var som om den samlede vekten av forsvinningen og den mer og mer sannsynlige døde hvilte på et sandpapir som holdt på å slipe deg ned til ingenting. (PS: 302)

Det er flere ting å merke seg i dette utdraget. Det fremstår som om teksten viser en spesiell omsorg for dette du-et, noe som forsterkes av at det, som størsteparten av *Avløsning*, er skrevet i andreperson. I motsetning til andre karakterer hos Ulven, er det bemerkelsesverdig hvor smakfullt beskrevet du-ets forfall er. I forfatterskapet til Ulven er det gjennomgående

flere narrativ om karakterer som lever tiltaksløst innestengt i leiligheter som forfaller, for eksempel i «Udatert» som jeg skriver om i andre kapittel, hvor forfallet blir beskrevet som langt skitnere, med søppel, søl og kroppsvæsker, noe som kan minne om sorgen som beskrevet i Konsert X; «muggent sirkus og råtnende dyrehaver». Men i dette utdraget fra *Avløsning* brukes «herkulesarbeid», «hammer» og «sandpapir» som similier i beskrivelsen; «innendørs vadet du i støv». Det indikeres at mannen, som hans leilighet, var totalt neglisjert, skitten og nedbrutt, men det beskrives på en svært "ren" måte. Slik synes karakteren å bli skjermet fra det virkelig skitne og ekle som kunne skapt en følelse av vemmelse hos leseren, og som synes passende i situasjonen som beskrevet. Slik holder karakteren seg uskyldig. I slutten av denne karakterens del av *Avløsning*, går vi tilbake til et minne fra en nyttårsfeiring han tilbragte med kjæresten:

Stjerneskudd. Ordnet i en sirlig ring rundt champagneflasken som sto til kjøling i snøen. De små pinnene som knitret og gnistret og lyste hvitt, pulserende, det var hun som hadde kjøpt dem, og du frøs på hendene da også, men det gjorde ikke noe, du varmet dem i kåpelommene hennes mens dere så på fyrverkeriet. Hun manglet kanskje styring på de store tingene, nei hun manglet totalt styring på de store tingene, plutselig visste hun ikke hvilket år det var, hvilket land hun bodde i, men de små detaljene var hun flink med, og stadig små overraskelser, små gaver, og dette, tenker du, må du ikke tenke på, du vet hvor det ender, men du kan ikke la være, det var hâlke i den lille bakken ned mot snøflaten, dere holdt fast i hverandre mens dere skled nedover, og hun klappet til snøen rundt den åpnede champagneflasken og satte alle stjerneskuddene rundt den og tente dem, bortsett fra to, som dere holdt i hånden. To fontener av gnister, to miniatyrkometer i ferd med å brenne ut (PS: 302-303)

Dette utdraget beskriver et spesielt vakkert minne, men det er også noe truende i beskrivelsen av kjærestens sinn, som kan antyde psykisk sykdom, spesielt sett i lys av hennes antatte skjebne. Men forholdet mellom de to fremstår likevel som vakkert, som et øyeblikk av ren lykke som står i direkte kontrast til sorgen som fulgte forsvinningen. Det er naturligvis ikke en troverdig kilde, da dette kommer fra minnet til den sørgende mannen, og det virker naturlig at det huskes som vakrere enn det var. Men noen slik tvil kommer ikke til syne i teksten. I det hele tatt er det ikke noe i teksten som direkte skaper tvil om hverken fortidens kjærlighet eller nåtidens sorg er ektefølt. Med dette synes det som om denne teksten behandler denne karakteren med en medlidenhet som er sjelden hos Ulven. Sorgen blir ikke

satt i noen større eksistensiell kontekst, og slik beholder karakteren sin individualitet, og sorgen sin unikhhet.

Individet/kollektivet

I sitt essay «Beethovens taushet» beskriver Ulven kunstens forhold til det kollektive og det individuelle slik, med eksempel i musikken til Beethoven og bluesmusikeren Little Walter:

(...) man kan tilføye at hvis Beethovens smerte hadde vært fullstendig individuell, ville musikken hans vært uinteressant for alle andre enn ham selv, og hvis Little Walters musikk hadde vært fullstendig bundet til en kollektiv historisk situasjon, så ville den ikke kunne grepet individer i en helt annen situasjon i en helt annen tid; dette fenomenet man kanskje kunne kalle kunstkrikets gjentatte individuasjon og avindividuasjon, alternativt paradokset om det fullstendig individuelle (som ikke eksisterer) og det fullstendig kollektive (som ikke eksisterer). (PS: 609-610)

Det fullstendig individuelle vil vært totalt fremmed (uforståelig?) for alle andre enn individet det handler om. Det ville vært et helt annet språk, da det totalt individuelle krever en totalt adskillelse fra alt som er kollektivt. Slik ville det fullstendig individuelle bare vært en demonstrasjon av Wittgensteins kjente påstand: «Selv hvis en løve kunne tale, ville vi ikke forstå den» (1997: 253). Dette er fordi at referansepunktene våre ville vært for forskjellige. Dette kan i stor grad knyttes til det grunnleggende temaet i «Beethovens taushet»:

Romsonden Voyager 1, som ble sendt ut på jakt etter fremmede sivilisasjoner i 1977. Voyager 1 inneholder blant annet en plate, den såkalte «Golden Record», hvor det finnes tegninger, bilder og naturlyder fra jorden, og musikk, hvor Beethoven er en av artistene. Essayet fremviser ikke stor optimisme for romsondens oppdrag: «Gesten med den åpne, utstrakte håndflaten vil antagelig ikke engang bli forstått overalt på jorden som et uttrykk for fredelige hensikter.» (PS: 605) Og på et fullstendig individuelt nivå er vi nettopp som romvesener for hverandre.

Det fullstendig kollektive er her av Ulven definert som den kollektive historiske situasjonen. Dette skiller seg ved første øyekast ut fra *det universelle* tenkt som de formodentlig uforanderlige eksistensielle grunnbetingelsene for mennesket. Men det er den kollektive historiske situasjonen som står som grunn for våre tanker om det universelle, og den kollektive historiske situasjonen endrer seg med dem.

Ulven skriver om «kunstskrikets gjentatte individuasjon og avindividuasjon»; det individuelle er nyskaping, og det kollektive er forankring. Det individuelle skaper bevegelse, mens det kollektive skaper rom til å bevege seg i. For å skape et tragisk individ, må individet nødvendigvis på en eller annen måte skilles fra det kollektive. Et tragisk individ i en tilsvarende tragisk virkelighet, forsvinner i konteksten. Med andre ord må individet manifesteres, men det må manifesteres i det kollektive; det må fremstille en egen, unik opplevelse, men det må være en opplevelse vi har forutsetninger for å forsøke å leve oss inn i. Individet må være et unikt menneske, men ikke i den grad at det gir slipp på det menneskelige.

Et dumt spørsmål

Blant alle Ulvens skjønnlitterære tekster, er det en tekst fra *Stein og speil* som skiller seg spesielt ut i dens tilsynelatende svært personlige, nakne narrativ:

Mellomspill XVI

(dumt spørsmål)

Ingen trenger å oppmuntre til den. Det er mer enn nok fra før: den naturlige smerteproduksjon er i seg selv enorm. Men det er som om de så et underskudd der andre ser et overskudd, og de sier: Drep dem, torturer dem, før krig mot dem, skyt dem ned for maktens skyld, eller for de store pengenes skyld, eller for småpengenes, eller bare fordi de ikke liker dem, det går for det samme, for det er ikke nok med den smerten som allerede finnes, det må legges til mer, smerteproduksjonen må maksimeres, de enorme pinselsmaskinene skal hvinende og gnislende nærme seg yttergrensen, hjulene roterer uopphørlig, arbeidet går i døgnkontinuerlige skift. Og jeg sitter og ser på dette hver dag, og stiller meg det samme spørsmålet hver gang: Hvordan kan de gjøre dette mot hverandre? Hvorfor vil de øke smerten istedenfor å minske den? (PS: 506-507)

På den ene side er dette tilsynelatende en av de enkleste av Ulvens tekster. Det er ingen vanskelig fremmedord, ingen eksistensielle forviklinger, og ikke engang en parentes (utenom i undertittelen). Tematikken er også lett å relatere til for mennesker som har våget å se på hva som har foregått og fortsetter å foregå i den store verden. Og det er nettopp det som gjør det

vanskelig å lese denne teksten inn i Ulvens forfatterskap. Torunn Borge og Henning Hagerup skriver blant annet dette om denne teksten:

Om man vil, kan man oppfatte dette for Tor Ulvens usedvanlig refsende utbruddet, som et slags testamente, et markant utbrudd fra forfatteren selv; en biografisk nøkkel, såvel som en nøkkel til forfatterskapet for øvrig. Passasjen kan i alle fall betraktes som en oppsummering av holdninger som er mer implisitt uttrykt andre steder. (1999: 145)

Dette er ikke en feil måte å lese denne teksten på. Men det åpner også for spørsmål om hvorfor, om dette er et gjennomgående holdning i forfatterskapet, blir det her skrevet eksplisitt.

En ting vi kan begynne med, er å undersøke påstanden om hva som ligger i undertittelen, «(dumt spørsmål)». Et dumt spørsmål (om vi i et øyeblikk ignorerer pedagoger som hevder at «det finnes ingen dumme spørsmål»), er gjerne enten 1) et spørsmål med et opplagt svar, 2) et spørsmål som ikke kan produsere et godt svar, 3) et spørsmål basert på gale premisser, eller 4) et spørsmål hvor svaret ikke betyr noe. I denne teksten er det for øvrig to spørsmål: «Hvordan kan de gjøre dette mot hverandre?» og «Hvorfor vil de øke smerten istedenfor å minske den?». Dette er to lignende spørsmål, men ikke nødvendigvis samme spørsmål. Det første spørsmålet bærer kanskje mer preg av å være et retorisk spørsmål, mens det andre i større grad synes å be om et svar, derfor forholder jeg meg her primært til det siste spørsmålet: «Hvorfor vil de øke smerten istedenfor å minke den?». I hvilken grad er dette et dumt spørsmål? Om vi forholder oss til kategoriene mine for dumme spørsmål, er det mulig å påstå, fra forskjellige ståsted, at 1) svaret er opplagt; det er bare er slik mennesket er. Det ligger i menneskets natur å skade andre for egen vinning. 2) Det finnes ingen entydige svar på hvorfor mennesker utfører 'onde' handlinger, forskjellige mennesker har forskjellige motiver for hvorfor de ser det nødvendig å handle slik de gjør. 3) Hvorfor tar du utgangspunktet i at mennesket mennesker som gjør onde ting 'vil' øke smerteproduksjonen? Konsekvensene av handlingene er ikke nødvendigvis knyttet til motivet til den som handler. Eller 4): svaret på dette spørsmålet vil ikke bidra til endring av de tragiske omstendighetene. Slik sett kan vi hevde at dette er et dumt spørsmål. Men likevel er det et spørsmål som opp gjennom tidene blir stilt om og om igjen. Spørsmålet er kanskje derfor ikke hvorvidt det er et dumt spørsmål, men heller: Hvorfor er det et dumt spørsmål?

Muligens ligger ikke tekstens desperasjon i at mennesker skader hverandre, men heller at vi tar det for gitt at det er slik det er. «Ingen trenger å oppmuntre til den. Det er mer enn nok fra før: den naturlige smerteproduksjon er i seg selv enorm» - her skiller altså teksten den menneskelige smerteproduksjonen fra den naturlige. Som jeg var inne på i første kapittel med Kampevold Larsen, vil, i Ulvens forfatterskap, «mennesket som meningsdannende, forstående og approprierende i kraft av sin fornuft og sitt språk kunne betraktes som 'unatur'.» (2008: 95) Det er så å si i menneskets natur å være unaturlig. «Men det er som om de så et underskudd der andre ser et overskudd, og de sier: Drep dem, torturer dem, før krig mot dem, skyt dem ned for maktens skyld, eller for de store pengenes skyld, eller for småpengenes, eller bare fordi de ikke liker dem, det går for det samme (...).» Dette beskriver fornuftsbaserte handlinger, hvor fornuften er styrt av grunntanken om at lidelsen er nødvendig. Det er på sett og vis et forsøk på å emulere naturen; mennesket er dyr, og dyr påfører andre dyr lidelse for mat, territorium, reproduksjon, etc. Men mennesket er i stor grad løsrevet fra slike instinkt, da vi ikke kan unnsnippe fornuftens bevissthet. Mennesket har utviklet seg til å bli språklige, meningsskapende, fornuftsbaserte dyr. Dermed krever en emulering av dyrerikets «survival of the fittest» at vi forsvarer vår "naturlige" oppførsel med fornuften. Menneskets territorium er gjort abstrakt av eiendommer og landegrenser, menneskets mat er gjort abstrakt av knytningen til valuta uten egenverdi, makt er gjort abstrakt av samfunnsstrukturer, juss og media. På et mer grunnleggende nivå kan man påstå at hele menneskets bevissthet er abstrakt, en kognitiv distansering fra den konkrete virkeligheten. Kanskje kan smerteproduksjonen sies å være resultatet av et mislykket forsøk av mennesket på å igjen bli natur. Det at ordet 'umenneskelig' i dagligtalen blir brukt for å beskrive menneskers grusomme handlinger, kan tyde på at dette forsøket av mange er ansett som vellykket. Men det er mulig å hevde at det grusomme ikke er eksempel på det umenneskelige, men tvert imot hyper-menneskelige; et ekstremistisk bruk av meningsskaping, språk og fornuft som gjør det mulig å utføre det fryktelige. «Hvordan kan de gjøre dette mot hverandre?» er muligens ikke et retorisk spørsmål likevel, men heller et spørsmål som krever et svar. Hvordan kan menneskets fornuft nå en slik konklusjon? Og da er det et dumt spørsmål kun i den forstand at vi har gitt opp å lete etter svaret.

I Ulvens essay «Ordlusene», skriver han om Tryggve Andersens roman *Mod Kvæld* (1900), og innfører begrepet «det uhyrlige referat», kort definert som: «Det uhyrlige fortalt i en (tilsynelatende) kjølig, uberørt og distansert eller ironisk tone.» (PS: 650). I tillegg til Andersen trekkes også Kafka og Beckett frem som eksempel på dette, og Ulvens selv kan

nok også sies ha minst en fot innenfor denne kategorien. Det uhyrlige referat kjennetegnes av «en tragisk visjon av den menneskelige eksistens», formidlet på en distansert måte:

[D]et er meget mulig at den kjølige stilen virker så sterkt fordi den, analogt med (men ikke som en direkte gjenspeiling av) tragikken i det virkelige livet, formidler omverdenens grunnleggende, fullstendige nøytralitet overfor individet, dels som naturens indifferens, dels som individenes og de sosiale kollektivenes hensynsløshet og egoisme, som i sin irrasjonalitet kan ses, ikke som en direkte fortsettelse av, men som parallell med naturens, i siste instans. (...)

Her poengteres det at individenes irrasjonelle hensynsløshet er en parallell, men ikke en fortsettelse av naturens indifferens. Altså er det en slags imitasjon av naturen, men ikke naturlig. Menneskets smerteproduksjon er ikke et produkt av mennesket som dyrisk, men mennesket som menneskelig.

(...) Og den menneskelige hensynsløshet er selvfølgelig et privilegert tema for litteraturen, siden den virker dobbelt tragisk, gitt den formodede fornuft og den formodede moral, og de dertil hørende humane idealer. Uansett hvor komplisert dette kan bli i praksis (i eller utenfor bøkene), gjør en elementær tragikk seg gjeldende: både det naturlige og det spesifikt menneskelige blir umulig å realisere, og selve eksistensen er gitt (av en nøytral instans: ingen) som en slags (smertefull) overflødighet. (PS: 653)

Det naturlige kan ikke realiseres, grunnet menneskets fornuft, moral og idealer. Men mennesket kan heller ikke løsrides fra det naturlige og være kun det spesifikt menneskelige. Vi kan ikke gå tilbake til å være rent instinktive dyr, og vi kan heller ikke trå opp til et stadium hvor fornuften og moral er de eneste gjeldende kriterier. Vi er på sett og vis dømt til å fortsette å handle irrasjonelt, mens vi samtidig er dømt til å være vitne til vår egen irrasjonalitet. Og det hele overflødig uansett. Det er ingen rasjonell grunn til at vi eksisterer, da eksistensen er gitt oss uten mening eller motiv. Den utopiske rasjonelle og meningsfulle sivilisasjonen er umulig, og selv om den ville vært mulig, ville det vært en annen ubestigelig mur bak den igjen.

Nå som jeg har tatt denne omveien, kommer jeg tilbake til det jeg kaller tekstens medlidenhet. Mens Tor Ulven i sitt forfatterskap skriver frem et bilde av eksistensens meningsløshet, uttrykker «Mellomspill XVI» derimot sterke følelser om tilstander i 'den virkelige verden'. Borge og Hagerup skriver dette om teksten: «Her blir desillusjonerte lag av

tragisk aksept flerret til side og avdekker en desperat, glefsende humanist» (1999: 145). Den humanistiske desperasjonen er kun mulig om det ulvenske eksistensielle synet blir satt i bakgrunnen, for å hindre at konklusjonen ganske enkelt blir «samme faen» (DS: 55). Men det er heller ikke slik at Ulven her antyder noen som helst tanke om at mennesket kan leve lykkelig om vi avslutter vår unaturlige smerteproduksjon. «Det er mer enn nok fra før: den naturlige smerteproduksjon er i seg selv enorm.» - livet er smertefullt uansett; det drømmes ikke frem noen motpol til smerten. Teksten spør ikke: «hvorfør kan vi ikke få leve i fred?»; den spør kanskje heller: «hvorfør kan vi ikke få lide i fred?». Denne teksten tillegger ikke livet noe mer verdi enn ellers i forfatterskapet, men gjennom sterk patostale tar den et moralsk standpunkt. Slik kommer det frem noe så sjelden som en kombinasjon av humanisme og nihilisme. Bruken av ord som *produksjon*, og *maksimere* om lidelsen skaper også assosiasjoner til *negativ utilitarisme*, presentert av Karl Popper, hvor målet med en handling er å minimere lidelse (i kontrast til det klassiske utilitaristiske målet om å maksimere nytelse) (Negativ utilitarisme, 2021). Slik er «Mellomspill XVI» en tekst det er vanskelig å lese inn i resten av forfatterskapet, da den er ukarakteristisk "udisiplinert", noe som styrker hypotesen om at det er forfatterens stemme som her kommer direkte til syne. Det synes ikke å være noen konkret retning moralfilosofi som ligger til grunn for tekstens desperasjon, men heller en skrikende følelse av at verden ikke er slik den bør være. Teksten har ikke den argumenterende eller nølende formen som ofte er tilfellet hos Ulven. Teksten forteller oss ikke hvorfor vi skal føle på den samme desperasjonen som formidles, og den gir oss ingen hint om hva som er svaret på de avsluttende spørsmålene. Slik er det en tekst som synes å komme fra det intuitive, heller enn det refleksive som er karakteristisk i Ulvens diktning.

Det er ingen motstemmer i «Mellomspill XVI» - det er ingen formildende omstendigheter eller argument; det er kun smerten som påføres og menneskene som produserer den. Og selv om det finnes hint av negativ utilitarisme i teksten, så finnes det ingen kalkulasjoner, heller ingen bønn om å stoppe menneskene som øker smerteproduksjonen. Borge og Hagerup beskriver teksten med ord som «refsende» og «glefsende», noe jeg mener ikke er helt riktige adjektiv. Det er riktignok tegn på en viss sint sarkasme i tekstens andre setning: «(...) eller bare fordi de ikke liker dem, det går for det samme, for det er ikke nok med den smerten som allerede finnes, det må legges til mer», som kan tolkes som et stikk mot den primitive tankegangen som ligger bak, men samlet sett leser jeg teksten heller som melankolsk. Delsetningen «Og jeg sitter og ser på dette hver dag, og stiller meg det samme spørsmålet hver gang (...)» bidrar spesielt til å gi teksten en tungsinnet tone. Teksten er ikke et kamprop,

eller et rop i det hele tatt, men et hjertesukk. Om teksten bærer en humanistisk tone, så er det ikke en aktiv humanisme i den forstand at den legger ned krav om endring, men heller en passiv humanisme, hvor det sørges over hva mennesker kan gjøre mot hverandre. Og det er sentralt at teksten bærer denne melankolske tonen. En sint tone vil gjøre smerteprodusentene til tekstens fokus, mens en melankolsk tone setter de lidende i fokus. Medlidenhet skapes i sorgen over smerten som rammer mennesker, ikke i sinnet mot menneskene som er ansvarlig for denne smerten.

(Historisk) og sentimentalitet

I sitt intervju med *Vagant*, svarer Ulven på spørsmålet: «Frykter du det sentimentale?»: «Nei, det tiltrekker meg heller. Men det nytter ikke å skrive sentimentalt om det sentimentale. Det må i tilfelle smugles inn sammen med noe annet.» (Hagen, 1996: 263). Mens Ulven sjelden, verken direkte eller indirekte, glir over i det voldsomt sentimentale, er det steder i forfatterskapet som beveger seg innenfor et sentimentalt område, men som smugles gjennom på en slik måte at det fort kan overses. Et av det sterkeste eksemplene på dette ser vi i denne teksten fra *Fortæring*:

(Historisk)

VED SIDEN AV ble det funnet en halvspist, forkullet kylling på en tallerken. Den syke gutten, som lå i tresengen i bakrommet til juvelérens butikk, ble glemt i panikken. (PS: 245)

Denne teksten viser til funn etter en katastrofe, mer spesifikt utbruddet fra Vesuv i år 79, som begravde byene Pompeii og Herculaneum i aske, noe som synes å bekreftes i et bilde og en nesten identisk beskrivelse fra boken *Herculaneum: Italy's Buried Treasure* av Joseph Jay Deiss: «Luncheon still waits on tables. . . . The sick boy in the shop of the gem-cutter lies in his bed, his lunch of chicken uneaten.» (1989: 23) Dette utbruddet er også det Ulven refererer til i avslutningen av *Gravgaver*, hvor det skrives om edelstener funnet på offer fra katastrofen. Dette kan knyttes til juveléren i «(Historisk)». Beskrivelsen i *Gravgaver* er en beskrivelse av et fotografi av et funn gjort i Herculaneum i 1982, som viser en kvinne (på engelsk døpt «The Ring Lady») med to edelstensringer på pekefingeren. (*Gravgaver* avsluttes

for øvrig med setningen «Den eksakte datoen for katastrofen er kjent» (PS: 116), noe som var konsensus da boken ble skrevet, men som det i nyere tvil har blitt sådd tvil om.)

«(Historisk)» åpner med setningen «VED SIDEN AV ble det funnet en halvspist, forkullet kylling på en tallerken.», som ved første lesning kan fremstå som en noe kald og konsis beskrivelse av et arkeologisk funn. Men det er noe som skurrer med en slik lesning. Ordene «ved siden av» antyder at det ikke er kyllingen i seg selv som er av interesse. Kyllingen er der som et hint om det tragiske *ved siden av*; «halvspist» og «forkullet» er ordene som betyr noe. «Halvspist» som hint om at måltidet ble avbrutt, «forkullet» som hint om hva som er ved siden av. Mens første setning synes å være et ettertidens blikk på ruinene etter katastrofen, trekker andre setning oss inn øyeblikket katastrofen inntraff. «Den syke gutten, som lå i tresengen i bakrommet til juvelérens butikk, ble glemt i panikken». Denne setningen beskriver ikke det vi kan anta er det forkullede liket til gutten; dette blir kun indikert i beskrivelsen av kyllingen i første setning. Heller enn at gutten blir beskrevet som et spor av katastrofen som inntraff, går teksten inn i guttens individuelle tragiske skjebne.

Det faktum at gutten ligger i bakrommet til juvelérens butikk synes å skape et mulig mørkere bakteppe til teksten. Ødeleggelsen av Pompeii og Herculaneum var ikke momentan, og de fleste innbyggerne rakk å evakuere eller å forberede evakuering. Mange av likene som har blitt funnet under asken ble funnet bærende på verdisaker som penger, smykker og edelstener. Gutten ble glemt i panikken, men ble han glemt til fordel for verdisakene i butikken? Dette er en spekulasjon som ikke kan finnes direkte i teksten, men lest sammen med avslutningen av *Gravgaver* er ikke dette en umulig tolkning:

Det skinner i de gullhvite tennene; bare den innerste jekselen i underkjeven mangler, mens hele hodeskallen er fullkomment bevart, forseglet i profil, i den (nå steinharde) pyroklastiske massen som sprøytet over dem med en hastighet på flere hundre kilometer i timen, der de lå sammenkrøpet, hele kroppen fortrukket av skrekk og hjelpeløse forsøk på å verge seg, (...) og på pekefingeren, merkelig nok, to tykke gullringer etter hverandre, skinnende gulblankt mot knokkelfingerens brunfarve, den ene med en stor rød stein (rubin?), den andre med en mindre, grønn (smaragd?), og det ser ut som den tomme øyenhulen, metallisk-blålig av mineralavsetninger, stirrer rett mot disse tegnene på rikdom og makt. (PS: 115-116)

Lest i sammenheng med dette, kan juvelérens butikk være en betydelig detalj i «(Historisk)». Om scenarioet i *Gravgaver* viser hvilke symbol disse menneskene holdt seg fast til i sine siste

øyeblikk, er den syke gutten et tragisk symbol på hva som ikke ble sett. Mens døden til personen i *Gravgaver* blir beskrevet på grusomt vis, både i spekulasjonen om hva som hendte og i beskrivelsen av levningene, skjerner «(Historisk)» oss fra slike bilder. Vi får ikke vite hvordan gutten ligger, hvorvidt han hjelpeløst forsøkte å skjerme seg, hvordan levningene er bevart. Det grusomme i «(Historisk)» ligger i det at gutten ble forlatt, *glemt*. Og dette gir teksten et spesielt medmenneskelig preg. Tekstens smerte ligger ikke i det faktum at gutten døde i katastrofen, men i omstendighetene i forkant. Vi blir tvunget til å leve oss inn i guttens desperate siste øyeblikk. Slik synes teksten å bære en sterk medlidenhet for gutten.

For å gå tilbake til å se dette i sammenheng med Ulvens tanker om det sentimentale fra *Vagant*: «(Historisk)» kan nødig kalles en sentimental tekst i den forstand at den benytter en sterk patos for å forsterke den emosjonelle responsen. Teksten består av to setninger; den første forteller oss noe om hva som har skjedd, den andre forteller oss noe om omstendighetene før/da det skjedde. Det er ingen opplagte subjektive vurderinger eller tolkninger som forskyver bildet teksten skaper. Vi kan selvfølgelig hevde at teksten ikke er ærlig; hvordan kan fortelleren vite at gutten ble *glemt*? I *Herculaneum: Italy's Buried Treasure* er ikke dette noe som blir konkludert med, men det blir spekulert i:

For the sick boy's lunch, chicken had been prepared and portions (in soup?) brought to the bedside. How did it happen that in the moment of panic the boy was abandoned? Was he paralyzed in the legs? Were his father and mother absent, and the woman weaver too old or unwilling to carry him away? While the muck rose, he must have waited frantically for the rescue that never came. His bones lie there still, with the chicken bones equally preserved (Deiss, 1989: 126)

Fortæring ble utgitt to år etter Deiss sin bok, og det er sannsynlig at Ulven ikke hadde noe grunnlag for å konkludere med at gutten ble *glemt*. Men vi vet ikke hvem som er fortelleren i «(Historisk)». Vi vet ikke hvor innsikten kommer fra.

«Det nytter ikke å skrive sentimentalt om det sentimentale» sier Ulven til *Vagant*, og det demonstreres i denne teksten. Deiss sin tolkning av det samme motivet, til tross for å være fra en sakprosaisk bok, er langt mer sentimentalt i spekulasjonene rundt hva som har skjedd og hvordan gutten desperat ventet på å bli reddet. I «(Historisk)» er det derimot kun motivet som er sentimentalt, mens teksten forholder seg tilsynelatende nøytral. Vi blir ikke servert en rekke mulige scenarioer rundt hva som skjedde. Vi får kun disse to bildene, av kyllingen etter katastrofen og av den syke gutten før katastrofen, uten videre tolkning. Slike fragmentariske

fremstillinger er gjennomgående i mye av Ulvens diktning, og fungerer blant annet som en måte å fylle tekstene med tomrom; det usagte og det utilgjengelige forblir usagt og utilgjengelig, og vi har ikke bitene til å sette det sammen til en helhet. Ulven sier til *Vagant*, på spørsmålet: «Du sier du vil ikke være kjølig. Finnes det da et kaldt og et varmt språk?»:

Det gjør det vel? Og det finnes dessuten kaldt språk som er kamuflert som varmt, og omvendt. Et språk som gløder, men later som det ligger under et kaldt, ildfast glass.

Det er snakk om å både tenke og skrike samtidig, litt patetisk uttrykt. Tanken på smerten og smerteskraket skal komme samtidig, for nå å fortsette i samme stil.

Løsriver man skriket, blir det bare noe formløst. Løsriver man tanken, forsvinner intensiteten. (Hagen, 1996: 263)

Denne kamufleringen er spesielt viktig i «(Historisk)». Språket fremstår i utgangspunktet som kaldt, men patos gløder gjennom. Smerteskraket er ikke uttalt, men det ligger der implisitt, gjennom det gjennomtragiske bildet av et individs skjebne midt i en enorm historisk tragedie. Det behøves ikke å skrive frem en tydeligere, emosjonell beskrivelse av scenarioet for å skape medlidenhet for guttens desperasjon. Denne medlidenheten skapes gjennom tekstens tomrom, som vi som lesere er nødt til å fylle.

Femte kapittel: En hardt tilkjempet varme

På dette tidspunktet kan det være nyttig å minne oss på hvorfor disse ukarakteristiske tekstene i Tor Ulvens forfatterskap er verdt å se nærmere på. Dette sitatet fra Ulvens essay «Hjem til det ukjente», hvor han skriver om forfatterskapet til Tarjei Vesaas, kan gi oss litt innsikt i dette:

Det vesaaske menneske er det som ustanselig blir trukket med av *ulike* krefter, uten at forfatteren idealiserer eller forenkler noen av dem; han lar dem bare få virke. Hvis Vesaas tross alt kan karakteriseres som optimist, så dreier det seg om en hardt tilkjempet optimisme. Det gir de mange gledesdiktene hans desto større styrke. Og all moralisme er langt borte. (PS: 577-578)

Jeg mener disse poengene også på mange måter kan være dekkende for Ulvens forfatterskap. Ulven har riktignok ikke skrevet mange dikt som kan karakteriseres som «gledesdikt», men han har, som jeg har skrevet om, en rekke tekster som faller utenfor det vi vil kalle det 'typiske ulvenske'. Og det er fordi at Ulven ikke nødvendigvis gikk inn for å skrive innenfor et visst tankesett. Som i hans beskrivelse av det vesaaske menneske, er det også i hans eget forfatterskap ulike krefter som trekker mennesket med seg, uten at de verken idealiseres eller forenkles. Den store forskjellen er styrkeforholdet mellom disse kreftene. Det er ikke slik at Ulven har bestemt at mennesket i hans forfatterskap skal være dominert av angst og pessimisme. Det er ikke forutbestemt, men et naturlig resultat av kreftenes virkning; det er dit vi blir trukket med. Livets uutholdelige grunnbetingelser er en så dominerende kraft i forfatterskapet at vi som regel trekkes i angstens retning. Slik kan skrivingen tenkes nærmest som en krigssimulator, hvor det er fylt inn verdier for hver av de stridende partene, og forfatteren sin jobb er å skrive ut resultatet av slaget.

Når man leser tekster med et så svart mørke som det vi kan finne hos Ulven, er det fristende å si at Ulven var en forfatter som gikk inn for å skrive deprimerende tekster. Dette er en langt mer levelig tanke enn tanken på at mørket i tekstene kommer som et naturlig resultat av kreftene som er i spill. Men det er ingenting som tyder på at Ulven forsøkte å sjokkere eller provosere med sine tekster. Heller viser tekstene seg oftest gjennom en kjølig upartiskhet. Det fremstår ikke som forutbestemt. Men, som i Ulvens beskrivelse av Vesaas sin hardt tilkjempede optimisme, som «gir de mange gledesdiktene hans desto større styrke», kan vi komme frem til lignende oppløftende tanker om Ulvens forfatterskap. I de Ulven-tekstene hvor det vises sterk medmenneskelighet og kjærlighet, så kan vi vite at det er en hardt

tilkjempet medmenneskelighet og kjærlighet. Dette gir disse tekstene en enorm styrke, da vi vet hvilke krefter de har stått opp mot.

Dansende over mørket

I denne teksten fra *Fortæring*, viser Ulven hvordan et dikterisk perspektiv kan bryte gjennom det tragiske og zoome inn mot noe vakkert:

DOKUMENTARFILMEN beveger seg inn i et psykiatrisk sykehus; tydeligvis et oppholdsrom for pasientene: hvite vegger, noen bilder i ramme, et bord, grønne planter. En kvinne med utmagret, furete ansikt, liksom krøllet sammen og brettet ut igjen (det skulle ikke kastes nå heller) utallige ganger (et slikt som gir en følelsen av å se en åttiårings hode på en førtiåring, som om den i ansiktet registrerte smertens tid gikk asynkront i forhold til resten av henne), hun spiller trekkspill, litt famlende, men nesten rent, og synger for de andre. En ung kvinne, viser filmen, reiser seg stillferdig opp og byr en medpasient opp til dans, og han heiser seg, med litt trege ataraxica-bevegelser, opp av lenestolen, de tar hverandre i hendene og danser, nølende, tøflene subber over vinylbelegget, en slags vals, kroppene deres synes å våkne halvt til liv, og hun smiler til ham, ikke virtuost og forførisk, bare sjenert, prøvende, og nå virker det som de skinner mens de danser over det enorme mørket som tenker under dem, på mørkets skjøre, blanke overflatehinne. (PS: 228-229)

Dette er blant de vakreste tekstene i Ulvens forfatterskap, og en av tingene som gjør den spesiell er måten den utvikler seg på. Teksten åpner med en ganske deprimerende beskrivelse av de kliniske omgivelsene og av en nedbrutt kvinne på et psykiatrisk sykehus, hvor ingenting holdes tilbake i den fysiske beskrivelsen. Vi får ikke vite før midt i teksten at rommet er fylt av musikk, at den nevnte kvinnen spiller trekkspill og synger. Først da settes ting i bevegelse, men fremdeles med hinting til situasjonens mørke. Den unge kvinnen reiser seg «stillferdig», og mannen hun byr opp til dans «heiser seg, med litt trege ataraxica-bevegelser, opp av lenestolen» stillheten og tregheten synes fremdeles å overdøve musikken, og fremdeles når de begynner å danse, og «tøflene subber over vinylbelegget». Ataraxica er en form for medisiner som blant annet blir brukt for å behandle angstlidelser, og dette begrepet forsterker følelsen av at teksten fremdeles befinner seg innenfor det kliniske. Men dette brytes opp når «kroppene deres synes å våkne halvt til liv», og brått synes teksten å ikke

lenger befinne seg innenfor disse kliniske omgivelsene, og det dokumentariske glir over i det dikteriske.

Borge og Hagerup trekker frem «Dokumentarfilmen» som et eksempel på et fenomen de beskriver slik:

For Tor Ulven begynte ikke individets utsatthet med mangelfulle rettigheter og muligheter i et gitt samfunn, men med *syndefallet*, i hans utlegning ensbetydende med det å være født. Samtidig altså dette paradoksale: Avskyen eller resignasjonen overfor de basale livsbetingelsene kan nettopp være næring for empatien med omverden.

(1999: 164)

Dette er et viktig poeng. Ulvens eksistensielle perspektiv gjør at det politiske og sosiale samfunnet kommer i bakgrunnen, og dette kan åpne for en dypere empati. I det moderne samfunnet er virkeligheter som død, traumer og sykdom nærmest fremmedelementer; ulykker som må bearbeides og legges bak oss fortrest mulig. Vi forsøker å arkivere de tragiske grunnbetingelsene som gitt og utenfor vår kontroll, for så å fokusere på hvordan vi skal kunne fortsette å fungere i samfunnet. Dette er kanskje en nødvendighet for overlevelse. Men det er vanskelig å se slike mekanismer som noe annet enn en distansering fra virkeligheten. Når vi sympatiserer med mennesker som lider, så er det med forbehold om at denne lidelsen vil ta slutt. Samfunnet ser opp til og glorifiserer mennesker som kjemper seg gjennom tragedien og reiser seg igjen, og vi har vanskelig for å akseptere at det finnes noe vi ikke kan kjempe oss tilbake fra. Hos Ulven finnes det derimot få slike illusjoner. Ulven setter grunnbetingelsene for livet i forgrunnen, og gjør det bortimot umulig å rømme. Derfor finnes det ingen suksesshistorier i Ulvens forfatterskap. Men dette åpner også opp, slik Borge og Hagerup skriver, for økt empati med omverden. I Ulvens diktning forsøkes det ikke å finne pragmatiske løsninger på lidelsen; det skrives med utgangspunkt i at lidelsen ikke har en løsning. Slik blir ikke empatien forurenset av samfunnets løsningsorientering.

«Dokumentarfilmen» kan tenkes å være skrevet basert på en faktisk dokumentarfilm. Men mot slutten skjer det et dramatisk skifte, hvor det virker som om vi glir over fra filmens visualitet til Ulvens dikteriske visualitet. Teksten åpner i et psykiatrisk sykehus som ikke på noen bemerkelsesverdig måte synes å skille seg ut fra et typisk psykiatrisk sykehus; hvite vegger med noen bilder hengende, noen planter, statiske pasienter. Dette kan leses som en beskrivelse av det dokumentarfilmen viser. Men teksten ender i en sterk kontrast mellom et dansende lys over et enormt mørke, noe som, med mindre vi forestiller oss en eksepsjonelt

kunstnerisk dokumentarfilmskaper, er en dikterisk tolkning. Dette er et sterkt bilde. Teksten skaper ingen illusjoner om at de dansende får bli værende på overflaten. Heller kan det leses som at de dansende kommer fra mørket, og at den skjøre overflatehinnen når som helst vil sprekke og de igjen vil falle ned «i mørket som tenker under dem». Men teksten kommer ikke så langt, og avsluttes i det unektelig vakre bildet av de to menneskene som brått finner et øyeblikk lindring. Beskrivelsen av «mørket som tenker under dem» kan leses som en beskrivelse av psykisk sykdom; i dette mørket finnes angsten og depresjonens tanker. Selv når de dansende er på overflaten av dette, fortsetter mørket å tenke (i underbevisstheten?). Mørket verken forsvinner eller uskadeliggjøres. Slik avkreftes kanskje håpet om at denne hendelsen er et slags idyllisk vendepunkt for de to. Det vakre medmenneskelige i Ulvens forfatterskap blir ikke skapt i håpet om varig lindring, men i de små pausene hvor det dikteriske blikket får hvile på noe som skinner opp utenfor mørket, og hvor vi i et øyeblikk glemmer at vi ikke kan bli værende der.

Denne teksten skiller seg ut fra de andre tekstene jeg har skrevet om i den forstand at tekstens blikk inkluderer både lyspunktet og mørket. Faktisk synes mørket å være nødvendig for å fremheve det vakre i skinnet fra de dansende; det er vakkert *på grunn av mørket*. Det er et hardt tilkjempet empatisk blikk.

Menneskene bak brutaliteten

På samme måte som Ulvens eksistensielle perspektiv kan skape en dypere empati for de lidende, kan det også åpne opp empati for de som skaper lidelse. Som jeg er inne på i forrige kapittel i diskusjonen om «Mellomspill XVI», er det sjelden det i Ulvens forfatterskap tas stilling til rett og galt. I «Mellomspill XVI», forfatterskapets mest eksplisitte tekst om verdenssituasjonen, fremstilles et syn på hva som er galt, men teksten krever ikke handling og straff. Teksten bare spør *hvordan* og *hvorfor* mennesker kan gjøre dette mot hverandre. Ulven er en observatør i et tekstunivers hvor lidelse er allmenmenneskelig. Og det skaper rom for uventede vendinger, slik vi ser i denne teksten fra *Fortæring*:

DEN DØDSDØMTE, hans harde, tvangsbarberte hode, og armene, snørt sammen på ryggen med lærremmer; han og de andre delinkventene kjøres vekk på en lastebil. Men det dårlig gjengitte avisfotoet viser noe mer: på kanten av lastep Janet sitter en ung, uniformert kvinne, med gevær i hendene og lange, skinnende mørke fletter ned

langs ryggen, og en mannlig soldat på omtrent samme alder smiler blygt mot henne, tydelig forelsket. (PS: 243)

Jeg vet ikke om denne teksten viser til et faktisk avisfoto, og jeg har ikke lyktes i å finne noe som passer med beskrivelsen. Derfor er det vanskelig å vite hvilken setting dette foregår i. Vi vet ikke når eller hvor dette finner sted, eller hva den dødsdømte angivelig har gjort. Teksten tar ikke stilling til dette. Muligens er det et helt fiksjonelt scenario. Uavhengig av dette er det en alvorlig situasjon, antagelig øyeblikkene før en eller flere henrettelser. Men tekstens fokus ligger et annet sted: på et forelsket blikk. Fangene faller ut av fokus, slik de formodentligvis også faller ut av den ungen mannlige soldatens fokus. Det er mulig å lese dette som et trist bilde på hvor enkelt det er for disse soldatene å utføre grusomme handlinger; hvor desensibilisert de er for volden. Men det er ikke mye å teksten som peker mot en slik lesning. Vi ser ikke soldatene utføre noen direkte grusomheter, og vi kjenner ikke deres situasjon. Er de tvunget til å gjøre dette? Har fangene utført grusomme forbrytelser som gjør at de, i den grad det er mulig, 'fortjener' sin skjebne?

I «Den dødsdømte», presiseres det at avisfotoet er «dårlig gjengitt», antageligvis en kommentar på kvaliteten på bildet i avisen. Vi kan derfor spørre oss hvor pålitelige detaljene teksten trekker frem er; «skinnende mørke fletter» og soldaten som «smiler blygt (...) tydelig forelsket». Er dette detaljer man kunne se i et dårlig gjengitt bilde? Kanskje er det mer sannsynlig at dette er diktning som ligger utenfor bildet. Effekten det har er uansett å tillegge teksten en varmere patos, en menneskeliggjøring (jeg bruker her, i motsetning til i diskusjonen om «Mellomspill XVI» i forrige kapittel, menneskelig/umenneskelig i ordenes vanligste betydning) innad i 'umenneskeligheten' som bildet fremstiller.

I «Forestilling II» fra *Stein og speil*, beskrives en kampscene i «en blanding av en borg og en bygård», med førstepersonsnarrativ fra en av forsvarerne av bygningen. Teksten har undertittelen «(film: drømmescene)». Jeg siterer fra når forsvarerne har kommet opp på taket av bygningen:

(...) En fiende prøvde å kravle seg opp over kanten av taket. Jeg dyttet til ham med en lang kjepp så han falt ned og formodentlig ble slått i hjel mot gaten mange etasjer nedenfor. Jeg aner ikke hvordan kampen (eller slaget) egentlig endte. Men jeg husker, at da vi ruste oppover en steintrapp på vei mot taket, sto det et bur der, med en liten gul kanarifugl. Buret sto på vippen på trappetrinnet, og så ut som det kunne falle når

som helst. En av forsvarerne som løp ved siden av meg, tok raskt tak i buret og flyttet det opp til en avsats, slik at det sto trygt. Så sprang han videre. (PS: 480)

Undertittelen «(film: drømmescene)» gjør det vanskelig å vite hvor narrativet kommer fra her, men det som gir mest logisk mening synes å være at jeg-et er en filmkarakter som gjennom en monolog forteller om en drøm. Denne drømmen beskriver først et dramatisk, brutalt slag, men avslutter altså i minnet om kanarifuglen. Jeg-et husker ikke hvordan slaget, som først fremsto som et spørsmål om liv og død, endte. Dette er ikke uvanlig for en drøm; ofte er det det tilsynelatende uvesentlige som sitter igjen når man våkner. Men hva forteller redningen av kanarifuglen oss? I første omgang er det, lik i «Den dødsdømte», et brudd fra tekstens brutale utgangspunkt. Den brutale krigeren blir, tilsynelatende, i et øyeblikk myk og omtenkstom. Og det er dette øyeblikket som blir tekstens fokus. Et ømt øyeblikk blir trukket ut av det nærmest dyriske, og teksten blir stående der og avsluttes idet de løper videre. En annen tolkning av redningen av kanarifuglen, er kanarifuglen som symbol. Kanarifugler ble som kjent brukt i kullgruver, og om kanarifuglen falt om i graven var det et tegn på farlig gass og gruvearbeiderne måtte evakuere. Slik kan redningen av kanarifuglen tolkes som en symbolsk handling, en overtroisk handling for å kunne fortsette å kjempe. Men også denne tolkningen menneskeliggjør krigeren, ved at han bryter med det primitive kampinstinktet.

Likhetene mellom «Forestilling II» og «Den dødsdømte» ligger i måten teksten trekker seg bort fra det brutale startmotivet, og flytter blikket over på det ømme. På samme måte som blikket i «Den dødsdømte» flytter seg bort fra det brutale ved henrettelsen og over på en «tydelig» forelskelse i et dårlig gjengitt avisfotografi, flytter blikket i «Forestilling II» seg bort fra det brutale slaget og over på den gode gjerningen; redningen av kanarifuglen, og det den representerer. Og i begge tekstene har denne forflyttingen en menneskeliggjørende funksjon. Den harde soldaten som er med å kjøre mennesker til henrettelsen blir menneskeliggjort som en ung og sjenert forelsket, og den brutale krigeren blir menneskeliggjort gjennom redningen av kanarifuglen.

Tekstens to sjeler

I *Fortæring* dukker det opp en tekst som skiller seg merkbart ut fra resten av Ulvens forfatterskap, som Borge og Hagerup hevder «langt på vei samler i seg det klaustrofobiske nivået i forfatterskapet, samtidig som den tilsynelatende overraskende dreiningen til slutt er

med på å aksentuere det berømte utsagnet fra Goethes *Faust*: «Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust» (1999: 178):

IKKE BARE ER STJERNENE organisert i galakser (det visste du), men galaksene er samlet i galaksehoper, og galaksehoper i superhoper; men ikke bare det, for en gryende viten, hevdes det, tyder på at superhopene er samlet i enda større enheter, såkalte superhopkomplekser. Ikke bare suger loppen blod av deg, men også av rev og grevling, og loppen parasitteres i sin tur av en enda mindre, blodsugende midd, og hverken det eventuelle superhopkomplekset, eller loppen, eller loppens snylter kjenner din redsel for pornografien og volden du svetter ut mens du sover, utslitt av å være våken, før du våkner, utslitt av å sove, kjenner ikke forskjellen mellom drøm og våken tilstand, slipper, i motsetning til deg, å trække, ristende av kulde og angst, omkring iblant avfallet og sølevannet som ustanselig spruter fra de drønnende trailerne fulle av for deg usynlige forbruksvarer, denne flyvende spindelveven av søle som klistrer seg til ansiktshuden om våren, mens snøen smelter, et konstant svart yr du puster inn sammen med eksosen, men ikke nok, aldri nok til å gå i ett med de skitne snøkantene, der vanddråper mett med kjemikalier har tatt til å finkle under vårsolen. (...)

Det først avsnittet i denne teksten er ekstremt ulvensk; den første setningen er en faktisk beskrivelse av stjerneformasjoner, mens den andre setningen går fra disse enorme størrelsene og ned på et mikroskopisk nivå, til lopper, midd, før det hele samler seg til en ubehagelig beskrivelse av du-ets tenkerekker, samfunnet, støyen, de skitne urbane omgivelsene. Det er vanskelig å lese denne setningen høyt uten å omtrent miste pusten og bli dratt ned i angstens dragsug. Men i andre avsnitt møter vi en helt annen stemme, som tilsynelatende står utenfor angstens tankerekke:

(...) Men selvfølgelig, hvis du hadde råd til å være ærlig, ville du egentlig stått ute en klar høstnatt, kledd i en varm frakk, og betraktet stjernene, fylt av undring, verdighet og ro. (PS: 234)

Det er verdt å merke seg at det er fortellerstemmen, og ikke du-et, som beskriver denne alternative virkeligheten. Du-et har ikke «råd til å være ærlig». Det kan dermed leses som at livet som beskrives i den klaustrofobiske første setningen er det eneste livet du-et våger å se. Roen i denne avslutningen står i direkte motsetning til angsten fra første avsnitt.

Det er tre alternative perspektiv som beskrives i denne teksten. I første avsnitt er det motsetningen mellom den ikke-tenkende opplevelsen til stjerneformasjonene og parasittene,

og den bevisste, angstfylte opplevelsen til du-et. I denne sammenhengen blir den ikke-bevisste opplevelsen som en slags utopi i forhold til alternativet. Superstjernehopene, loppene og midden slipper å oppleve dette. Dette er en kjent utopi hos Ulven. I en annen tekst fra *Fortæring* beskriver Ulven støvmidd på en blomsterbukett, som eksisterer «uten det fjerneste begrep om aldring eller tid, de fortsetter å leve i evigheten, støvmiddenes evighet, i himmelen, så å si, disse himmelske herskare» (PS: 231) Anemari Neple beskriver dette som en forankring av forestillingen om «det utopiske som det ikke-menneskelige», og at «Ulven nærmer seg et ideal om å betrakte verden uten fortolkning». Neple påpeker også det paradoksale i det at det er fortolkningen av støvmiddens fortolkningsfrie verden som skaper denne utopien, at «fortolkningen av universet som setter søkelyset på den fredelige eksistensen og dermed kan avdekke det fredelige ved den». (2018: 191) Men det er ingen slik fortolkning i «Ikke bare er stjernene». Stjernehopene, loppene og middens eksistens i denne teksten er ikke opphøyd gjennom idyllisering. Den mulige utopien er kun basert på alt de *slipper*. Det står ikke eksplisitt i denne teksten at du-et ønsker en slik eksistens, og det viser seg i andreavsnittet at det er en annen, langt mer realistisk idyll du-et egentlig lengter etter. I andreavsnittet avløses sammenligningen mellom den angstfylte bevisstheten og den bevissthetsløse utopien med en tredje alternativ virkelighetsopplevelse.

I motsetning til utopien om det ikke-bevisste, er denne tredje virkeligheten tilsynelatende ikke en umulig utopi. Det er i det hele tatt noe som mange lesere antageligvis selv har opplevd. Hva er det som gjør at du-et ikke har «råd til å være ærlig» og se for seg et slikt rolig øyeblikk? Kanskje er det ganske enkelt for sent; kanskje er du-et for herjet av redsel og utslitthet til å kunne se for seg en slik rolig eksistens, tvangstankene for dominerende. Andre setning i første avsnitt er dominert av stadig tolkning, en overveldende mengde inntrykk som tolkes og stenger oss inne, selv trailerens vegger penetreres av tekstens blikk, den flyvende søla blir spindelvev, og vannet fra de skitne, smeltende snøkantene blir «vanndråper mettet med kjemikalier». Det er et ustoppelig detaljblikk. «Ikke bare er stjernene» ligner på et vis på Walt Whitmans dikt «When I Heard the Learn'd Astronomer»:

When I heard the learn'd astronomer,

When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,

When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and measure them,

When I sitting heard the astronomer where he lectured with much applause in the lecture-room,

*How soon unaccountable I became tired and sick,
Till rising and gliding out I wander'd off by myself,
In the mystical moist night-air, and from time to time,
Look'd up in perfect silence at the stars.* (Bayn og Levine, 2013: 1078)

Begge disse tekstene åpner med en noe teoretisk beskrivelse av astronomien, og ender i et bilde av en rolig beundring av stjernehimmelen. Men, mens jeg-et i Whitman sitt dikt gjør en direkte overgang fra den analytiske forelesningssalen til stjernehimmelen, blir den analytiske stemmen i «Ikke bare stjernene» bare forsterket og utvidet, de astronomiske størrelsene glir over i de mikroskopiske størrelsene, og videre til det makroskopiske, angstfylte livet. Jeg-et i Whitman sitt dikt drømmer ikke om å betrakte stjernene; hen bare gjør det. I Ulvens tekst synes den lammende angsten å stå i veien for dette. Men vi kan tenke på det.

Borge og Hagerup trekker frem et sitat fra *Faust*, som på norsk lyder slik: «To sjeler bor det i mitt eget bryst» i beskrivelsen av denne teksten. Disse to sjelene i «Ikke bare er stjernene» kan sies å være 1) den angstfylte tvangstenkeren og 2) den rolige betrakteren. Som jeg har skrevet om i denne oppgaven, er de vakre, rolige øyeblikkene i Ulvens diktning nødvendigvis skapt gjennom en pause i refleksjonen, et fokusert perspektiv heller enn en altomfattende vidvinkel, eller et empatisk fokus som lyser sterkere enn eksistensens mørke. Dette samsvarer med delen av personligheten som betrakter stjernene.. Videre sier sitatet fra *Faust*: «To sjeler bor i mitt eget bryst, / og de er skilt til mine dagers ende.» (Goethe, 2000: 72) Dette er muligens dekkende også for Ulvens forfatterskap. Den tvangspregede tolkningsstrømmen er tilsynelatende uforenelig med den rolige betrakteren. Slik kan ikke de meningsfulle øyeblikkene fra ett øyeblikk tette over den eksistensielle avgrunnen i det neste. Men den eksistensielle avgrunnen kan heller ikke sluke de meningsfulle øyeblikkene. Det er ikke en jevn maktbalanse mellom disse to 'sjelene', og slik blir forfatterskapet dominert av den eksistensielle angsten, men det skjer ikke uten kamp. Og igjen etter denne kampen overlever det spor av varme, empati, kjærlighet og medmenneskelighet.

Lysets likevekt – Avsluttende tanker

Et spørsmål det er verdt å avslutte med, er hvordan tankene i dette prosjektet kan være veiledende for å lese Ulven. For å svare på dette, kan jeg igjen gå tilbake til sitatet fra innledningen til Alf van der Hagens utgivelse av Ulvens *Vagant*-intervju: «Man kan heller

ikke gå inn i Tor Ulvens verden for å bli værende der. Da er hans skrift – og her: hans tale – snarere en slags motgift, et antistoff, mot falsk trøst og lettvinde løsninger.» (1996: 241)

Ulven presenterer oss ikke for noen lettvinde løsninger (eller løsninger i det hele tatt), og all falsk trøst blir avfeid. Men likevel så finnes det altså kanskje en alternativ trøst, gjennom forfatterskapets empati og medmenneskelighet. Problemet er at, for å la seg trøste av Ulvens diktning, må man først ta til seg smerten og angsten i diktningen. Det lar seg vanskelig gjøre å bruke et enkeltstående sitat fra Ulven som inspirerende ord i en konfirmasjonstale, eller trøstende ord i en begravelse (men man kan muligens, til nød, sitere ham i et kjærlighetsbrev i et turbulent forhold). Ulvens trøst er en tørr brøds-kive for en utsultet landstryker; verdien oppstår først når vi lar oss sulte. Og det er det vi som lesere gjerne må gjøre i møte med Ulvens forfatterskap. Vi sulter etter håp og varme, og det er først da disse stedene i forfatterskapet lyser opp.

I Ulvens etterord til hans oversettelse av René Chars *Raseri og mysterium*, skriver han om Georges de La Tours maleri *Fangen*, som hang på veggen i Chars arbeidsrom. Motivet i *Fangen* er kort skrevet en spinkel mann med langt skjegg, kun ikledd filler (fangen) som sitter på en steinblokk. En kvinne ikledd en fin, rød kledning står bøyd over ham. Kvinnen gestikulerer med venstre hånd, som om hun forklarer noe til mannen, mens hun holder et tent voksllys i den høyre hånden. Dette voksllyset er det eneste som lyser opp bildet. Fra etterordet:

Vi er igjen henvist til dette skjøre voksllyset, disse to kroppene løftet ut av tomheten. Ansikt, hender; en angstfylt dialog, et tvingende nærvær. Nettopp når det vender tilbake til dette elementære nærværet, får lyset alvor og mysterium. Det kommer nesten som et løfte, en mulighet for befrielse. Men det er det samme lyset som avdekker alle rynkene i fangens slitte kropp. Tidens og sluttens merker kommer til syne samtidig med håpet om en utvei. Alt vi har er bildet av denne samtalen som nesten står stille, mens lyset hverken kan drive bort mørket eller forsvinne helt i det. Lysets stumhet. Trøsten som en midlertidig likevekt mellom ja og nei. (PS: 544-545)

Dette kan være et godt bilde på trøsten i Ulvens diktning. Mørket viker aldri fullstendig, men det kan brytes opp av det skjøre lyset. Dette lyset skaper varme og håp, men, på samme måte som «tidens og sluttens merker kommer til syne samtidig som håpet om en utvei» i maleriet, kan ikke trøstens lys hos Ulven komme til syne uten å samtidig avdekke smerten vi søker trøst fra. Lyset er en patos som bryter med mørkets totale nøytralitet. Lyset er det som gir oss håp om at det er noe som betyr noe, men det viser oss også hvor skjørt det er.

Livet er avlyst.

La oss sove videre

til neste

eon.

Snart blir solen

en supernova,

samme faen. (DS: 55)

Lyset er det som viser oss at livet, i motsetning til hva som er tilfellet i dette diktet fra *Etter oss, tegn*, ikke er avlyst, og lyset er også det som gjør at vi ikke kan konkludere med «samme faen». De varme områdene i Ulvens forfatterskap forteller oss at noe står på spill; de gjør det umulig å fortape seg i angsten eller omfavne apatien. Slik oppstår nettopp en «likevekt mellom ja og nei». Hentet fra Hagens innledning til intervjuet med Ulven:

«Gjennom ham går ingen til hvile,» sa en av dem som sto ham nærmest, forfatteren Ole Robert Sunde i talen sin på Ulvens 40-årsdag, «og jeg kunne ha tenkt på en høyere grad av følsomhet, som om han har en større bredde på nervetrådene, et bedre syn og en formidabel hørsel og et så tynnvalset skinn at det er selve kjøttet som tar imot alle berøringene.» (1996: 241)

Ulven lar oss ikke hvile, verken i trøsten eller i håpløsheten. Diktningen bærer preg av et «tynnvalset skinn», en sårbarhet som gjør at smerten er uunngåelig og dyptsittende. Men det er denne samme smerten som gjør at de varme øyeblikkene i forfatterskapet blir desto mer verdifulle, lik hvordan et skjørt voksllys bryter det utålelige mørket i et vindusløst fangehull.

Abstract

Tor Ulven (1953-1995) was a Norwegian writer. He debuted in 1977 with the poetry collection *Skyggen av urfuglen*, and published a number of poetry collections, short story collections, as well as the novel *Avløsning* (Replacement; the only one of Ulven's books that has been published in English translation), until his death in 1995. Ulven's writings are known for conveying a pessimistic existential outlook, written in a cold and seemingly unaffected language. However, there are places in Ulven's writings where this coldness breaks and the text convey a strong pathos. In this master thesis I will be looking at how pathos manifests itself within the writings of Tor Ulven, with the intention of examining the relationship between the emotional substance and the dominating pessimistic-existential themes in his writings. By doing this, I intend to highlight how anxiety presents itself in the texts, and how there can also emerge moments in the writings where the anxiety is absent, and the text's pathos conveys love, compassion or even, to a certain extent, optimism. In the thesis I will do interpretations of a number of Ulven's texts from a number of his literary works, and investigate to which extent pathos is present, and discuss how such an investigation can broaden our understanding of Ulven's works as a whole. Previous interpretations have extensively discussed the consequence of Ulven's existential themes, and to a certain extent the pathos of the texts has also been discussed, but I believe that the connection between these two topics has yet to be sufficiently explored. This is what I intend to do in this thesis, with the ambition of introducing alternative ways of reading Ulven. While Ulven's writings by no means can be classified as cheerful or optimistic, there's still more to his works than the existential-pessimistic themes might indicate.

Litteraturliste

- Baym, N. og Levine, R. (2013) *The Norton anthology of American literature*. 8. utg. New York: W.W. Norton & Co.
- Borge, T. og Hagerup, H. (1999) *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Char, R. (1985) *Raseri og mysterium*. Oversettelse og utvalg ved Tor Ulven. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Deiss, J. (1989) *Herculaneum: Italy's Buried Treasure*. 2. utg. Los Angeles: Getty Publications.
- Garsd, J. (2015). *Saudade: An Untranslatable, Undeniably Potent Word*. Tilgjengelig fra: <https://www.npr.org/sections/latino/2014/02/28/282552613/saudade-an-untranslatable-undeniably-potent-word> (Hentet: 17. august 2021).
- Goethe, J.W.v. (2000) *Faust: En tragedie*. Gjendiktet av André Bjerke. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Hagen, A.v.d. (1996) *Dialoger II*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Hanneborg, B og Hanneborg, K. (1975) *Patos. Filosofisk ordbok*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.
- Larsen, J.K. (2008) *Å være vann i vannet. Virkelighet og forestilling i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Negativ utilitarisme. (2021) *Wikipedia*. Tilgjengelig fra: <https://en.wikipedia.org/wiki/Saudade> (Hentet: 17. august 2021)
- Neple, A. (2018) *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Poe, E.A. (1850) *The works of the late Edgar Allan Poe. Vol. II*. New York: J. S. Redfield.
- Saudade. (2021) *Wikipedia*. Tilgjengelig fra: https://no.wikipedia.org/wiki/Negativ_utilitarisme. (Hentet: 17. august 2021)
- Tenningen, S. (2019) *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulvens som arkeolog*. Doktoravhandling. Universitetet i Agder.

Ulven, T. (2013) *Dikt i samling*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Ulven, T. (1996) *Etterlatte dikt*. I utvalg ved Henning Hagerup og Morten Moi. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

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

Vold, J. E. (2010) *Mellom menneske- og mineralriket*. Tilgjengelig fra:

<https://www.morgenbladet.no/boker/2010/12/17/mellom-menneske-og-mineralriket> (Hentet: 6. juni 2019)

Wittgenstein, L. (1997) *Filosofiske undersøkelser*. Oversatt fra *Philosophische untersuchungen* av M. B. Tin. Oslo: Pax Forlag.